

Sergio Givone
DOSTOEVSKIJ E LA FILOSOFIA



Chi è stato, ieri, e chi è oggi Dostoevskij per noi: un'introduzione magistrale alla comprensione della sua opera che raccoglie la sfida alla filosofia che essa contiene. Sergio Givone è ordinario di Estetica all'Università di Firenze.



Sergio Givone

DOSTOEVSKIJ E LA FILOSOFIA

Editori Laterza

<http://cultura-non-a-pagamento.blogspot.it/>

(c) 1984, 2006, Gius. Laterza & Figli

Nella "Biblioteca di Cultura Moderna"
Prima edizione 1984

Nella "Biblioteca Universale Laterza"
Nuova edizione, con l'aggiunta
di una Prefazione, 2006

Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari

Finito di stampare nel maggio 2006
Poligrafico Dehoniano - Stabilimento di Bari per conto della Gius.
Laterza & Figli Spa

ISBN 88-420-8007-1

<http://cultura-non-a-pagamento.blogspot.it/>

Sergio Givone è ordinario di Estetica all'Università di Firenze. Tra le sue pubblicazioni: *Disincanto del mondo e pensiero tragico* (Milano 1988), *Favola delle cose ultime* (Torino 1998), *Nel nome di un dio barbaro* (Torino 2002) e *Il bibliotecario di Leibniz* (Torino 2005).

Prefazione alla nuova edizione

A ventidue anni di distanza dalla prima edizione, apparsa nel 1984, viene riproposto al lettore questo libro doppiamente "dostoevskiano": lo è, sia in quanto dedicato all'opera del grande scrittore russo, sia in quanto raccoglie la sfida alla filosofia che essa contiene. Ritengo giusto ripubblicarlo senza intervento di sorta per tre ragioni. La prima implica una certa presunzione dell'autore. La seconda ha a che fare con il tipo di lettura suggerita. La terza dipende dal momento storico.

La presunzione nient'affatto celata è che il libro abbia resistito nel tempo, conservando una sua intrinseca validità e magari diventando con gli anni un documento rappresentativo di una determinata vicenda culturale. Non sta a chi scrive, naturalmente, giudicare. Del resto, se le pagine in questione non si difendono da sé, sono indifendibili.

Tuttavia non sarà del tutto fuori luogo ricordare che questo saggio ha avuto una sua ricezione non insignificante, la quale ha lasciato qualche traccia nel più recente dibattito filosofico. Né andrebbero dimenticati - o forse bisognerebbe citarli per primi - i numerosi lettori che hanno lamentato l'irreperibilità del testo in libreria.

Quanto alla lettura proposta, dev'essere chiarito un punto essenziale.

Leggere filosoficamente Dostoevskij è inteso qui nel senso di lasciar irrompere nell'orizzonte della filosofia le molte e decisive questioni che i personaggi dostoevskiani pongono a se stessi e gli uni agli altri, in un gioco dialettico di prospettive fatte scorrere lungo assi incrociati, dove l'ipotesi di un punto di vista superiore e assoluto viene revocata. Il proposito non è certo quello di estrapolare dai romanzi di Dostoevskij un sistema di pensiero, che

non c'è, né potrebbe essere dedotto da essi senza evidenti forzature e distorsioni. Tantomeno si è voluto tradurre in linguaggio filosofico ciò che ha vita e sostanza altrove. Se c'è passaggio da una dimensione letteraria a una dimensione speculativa, ciò avviene nel segno del "pensiero doppio" (è lo stesso Dostoevskij a chiamarlo così) E dunque del pensiero tragico, pensiero che non scioglie le contraddizioni, ma le assume riconoscendo che contraddittoria è la realtà stessa. Lì, nel cuore dell'esperienza viva, nel racconto che la custodisce e l'interroga, proprio lì la filosofia va alla ricerca di risposte possibili.

Infine il quadro storico. Che ovviamente dai primi anni Ottanta a oggi appare molto mutato e addirittura ribaltato. Fa da indicatore l'atteggiamento nei confronti di Dostoevskij. L'inattuale Dostoevskij di allora sembra diventato ora più che attuale, tant'è vero che tornano a essergli attribuiti, rispetto al nostro tempo, prodigioso acume diagnostico, incomparabile forza profetica, rara capacità argomentativa.

Questioni tipicamente dostoevskiane come quelle riguardanti le cose ultime, il senso della vita, il bene e il male, la libertà, sembravano non esser più in agenda. Avevano contribuito alla loro liquidazione due indirizzi apparentemente opposti ma in realtà convergenti nel loro progetto, volto a dissolvere piuttosto che a risolvere quelle questioni: da una parte la convinzione (ma quanto veramente critica?) che la tradizione andasse non tanto ripresa o rifiutata, bensì decostruita, dall'altra la fiducia (troppo ingenua o troppo sofisticata?) che l'emancipazione dal passato, quasi un indefinito tramontare, fosse inscritta negli esiti postmoderni del moderno. Venuto in chiaro il carattere fondamentalmente elusivo del progetto, era inevitabile che problemi impropriamente consegnati all'archeologia del sapere o al sapere puramente ideologico si ripresentassero. E come affrontarli se non partendo ancora una volta da Dostoevskij? Uno in particolare. Sul quale occorre soffermarsi brevemente.

Si tratta del rapporto fra nichilismo e terrorismo. Negli anni in cui il terrorismo, fenomeno locale e circoscritto, sembrava essere stato vinto o sulla via di esserlo, era tesi corrente che il

nichilismo avrebbe potuto sciogliersi dall'abbraccio con il terrorismo in modo indolore.

Non che si volesse negare il legame. La matrice era quella. E quella la storia. Ma grazie all'influenza esercitata dal pensiero di Nietzsche negli anni Settanta e Ottanta fu possibile distinguere fra nichilismo puramente reattivo di ascendenza terroristica e nichilismo positivo a carattere liberatorio e addirittura edificante. Se il primo nichilismo non vedeva nella realtà che qualcosa da distruggere, il secondo nichilismo abituava a riconciliarsi con essa e si proponeva come una vera, e propria paideia. Sarebbe però un errore considerare le due forme come antitetiche. Al contrario, l'una era pensata come l'evoluzione dell'altra. Perciò il legame, benché sottaciuto, veniva di fatto affermato.

Da dove una gestione meno aggressiva dei conflitti? E da dove una più amichevole accettazione di sé e degli altri? Evidentemente dall'annichilimento (cui lavoravano tanto la decostruzione quanto il postmoderno) delle strutture autoritarie e violente che governano la conoscenza non meno dell'agire morale e dei più diffusi comportamenti sociali. Ovvio che Dostoevskij, il quale per primo aveva portato alla luce il mutuo specchiarsi di nichilismo e terrorismo affermandone l'indissociabilità, potesse sembrare non più attuale.

Davvero ovvio? Forse no, se si pensa che Dostoevskij aveva già previsto con largo anticipo e con esattezza impressionante la svolta del nichilismo in chiave positiva, salvo individuare nel decorso favorevole della malattia aspetti decisamente equivoci. Secondo Dostoevskij il nichilismo nasce come rivolta assoluta, totale, e si converte via via in un movimento che accompagna docilmente e con spirito benevolo le situazioni che ne derivano, mettendosi in sintonia con la realtà e prendendosene cura. Prima ancora dell'ordine esistente, per il nichilismo l'obiettivo da distruggere è Dio in quanto tutt'uno con il senso della vita e dunque custode di ciò per cui vale la pena vivere. Tolto di mezzo Dio, ciò che resta, la tradizione, è un universo di macerie. Volgersi alla tradizione è come aggirarsi in un cimitero. Un bel cimitero, però. Quasi un giardino. Dov'è possibile inventarsi un possibile

abitare. Una volta dileguate le speranze ultraterrene, cadute le illusioni che riempivano di pathos l'esistenza ma che ne intingevano di veleno le aspettative, perché non vivere come se mortalità e finitezza fossero la condizione di ogni cosa che ci è cara e preziosa e non un limite intrinseco? E perché non riconoscere che solo ciò che muore è degno di essere amato, perché non rovesciare l'angoscia in nostalgia, perché non benedire il nulla che è alla radice dell'essere? Con un procedimento che è tipicamente suo, Dostoevskij prende un'idea, la stessa idea, e la mette in bocca a personaggi diversi. Accade così che una leggera velatura d'ironia lasciata cadere sopra una tesi senza confutarne l'assunto possa diventare squarcio di luce abbagliante, e nel trapasso da un romanzo all'altro il senso autentico di essa acquisti sempre maggiore evidenza. Se Versilov ne *L'adolescente* espone la sua concezione d'un nichilismo votato a riconciliare l'uomo con il suo destino di morte non senza accompagnarla con il dubbio che d'una terapia illusoria si tratti, nei *Fratelli Karamazov* sarà il diavolo in persona a riproporla quasi con le stesse parole, ma per precipitare infine il sospetto nel sarcasmo e il sarcasmo in aperta irrisione.

C'è dunque in Dostoevskij nichilismo e nichilismo; c'è il nichilismo degli inizi, quando fedì e valori erano ancora stabili sui loro fondamenti, e perciò oggetto di critica violenta, distruttiva, sostanzialmente liquidatoria, ma c'è anche se non soprattutto il nichilismo della fine, che ormai si è lasciato alle spalle quel lavoro di corrosione e dissoluzione, e si nutre di ciò che resta venendo perfino a patti con il nemico di un tempo, e cioè con Dio e con quanto Dio rappresenta.

Da notare inoltre - ed è la cosa più importante - che in Dostoevskij ciascuna delle due forme di nichilismo è radicalizzata e al tempo stesso confutata: sia da se stessa, vera e propria autoconfutazione, sia l'una dall'altra. Il nichilismo degli inizi, svuotando di senso la realtà, necessariamente implode e non può non elevare l'insensatezza a denominatore comune dell'esperienza. Ed è qui che avviene il rovesciamento nel nichilismo della fine, che trasforma il negativo in paradigma estetico e nella realtà che

tramonta e muore (che sempre tramonta, sempre muore) individua nuove possibilità percettive e un inedito gioco sociale.

Di più. Agli occhi di Dostoevskij (ma quali altri occhi hanno visto tanto a fondo e con tanto anticipo?) il nesso fra nichilismo degli inizi e nichilismo della fine nasconde un rovesciamento di prospettiva non meno urtante che illuminante. All'origine è il terrore. Infatti il nichilismo nasce come terrorismo. Ma se il nichilismo terroristico è una fiammata che si spegne producendo braci e bagliori chiaroscurali, il nichilismo giocoso e conciliante che ne risulta sotto le ceneri cova il terrore. Processo, questo, che ha una sua necessità filosofica prima ancora che etico-politica. Dove del senso non è più nulla, è inevitabile che non senso e violenza entrino in cortocircuito. Vero è che il nichilismo della fine è in grado di elaborare strategie assai raffinate.

Prospettando un orizzonte in cui senso e non senso possono tranquillamente sovrapporsi, esso apre lo spazio di una teoria e di una pratica finalmente autonome, in cui a dettar legge non è l'essere, non è la pienezza della vita, ma è il nulla. Poi, è solo questione di accenti.

Potrà essere l'esplosione di una volontà di dominio spinta "fino all'antropofagia", dice Dostoevskij. O invece (ma non si tratta di opposizione, bensì di semplice variazione sul tema, fa notare Dostoevskij) l'affettato compiacersi di una nostalgia vagamente cimiteriale per ciò che non è stato ma avrebbe potuto essere o per ciò che è stato ma non è più. In ogni caso a farne le spese è la libertà: ridotta ad arbitrio sempre e comunque violento, concepita in funzione aggressiva, sfigurata a potenza negativa se non demoniaca. Affermando che "se Dio non esiste, tutto è permesso", Dostoevskij non paventa affatto il trionfo della libertà. Al contrario, ne preconizza la sconfitta e anzi la disfatta. In particolare, vede che il terrore nasce da lì. E avanza l'ipotesi seguente: il terrorista non uccide in nome del dio in cui crede, ma in nome del dio in cui non crede più.

Attualità di Dostoevskij. Vent'anni fa l'idea che l'intreccio di nichilismo e terrorismo fosse così difficile da sciogliere era oscurata da un'utopia vischiosa, secondo la quale il tramonto degli

antichi dei avrebbe avuto il valore di una emancipazione pacificata e pacificante.

È accaduto invece che dallo stesso orizzonte in cui s'inabissavano furia iconoclastica e speranze escatologiche riemergesse il fantasma che non avrebbe più dovuto far ritorno: il fantasma del terrorismo.

Esattamente come aveva previsto Dostoevskij. Ma con ciò il pensiero di Dostoevskij sembra imporsi anche su un altro piano. Ossia sul piano etico. La concezione dostoevskiana del nichilismo comporta un inevitabile confronto con Nietzsche. Il che è puntualmente avvenuto.

Del resto era stato lo stesso Nietzsche ad avvertire una profonda affinità con Dostoevskij. Semmai dovremmo notare come dalle chiose da lui lasciate in margine ai romanzi dostoevskiani non sia affatto provata la sua comprensione dell'ambivalenza e della dialettica che sono proprie di Dostoevskij. Si prendano ad esempio le diverse incarnazioni del "superuomo": Raskol'nikov, Kirillov, Stavrogin. Le note di Nietzsche esprimono adesione appassionata - e noi a domandarci come faccia Nietzsche a non vedere che l'arte dostoevskiana è non meno potente nel dar corpo a figure in tutto e per tutto nietzschiane che nello smascherarle. Dunque, Nietzsche o Dostoevskij? Con chi si sia schierata la filosofia degli ultimi decenni, a grande maggioranza, è fuor di dubbio. La parola di Nietzsche, così fascinosa, così radicale, sembrò essere l'ultima e definitiva: oltrepassante l'etica e perciò tale da chiudere il discorso sulla dimensione essenzialmente morale dell'esistenza.

Ma già prima di Nietzsche, e come se ne avesse evocato la presenza, Dostoevskij aveva fatto vedere come la pretesa di oltrepassare l'etica (e quindi oltrepassare l'uomo) non faccia che riprecipitare l'uomo nel suo luogo più proprio, dove ne va di lui perché il bene e il male sono il suo destino. Dostoevskij conosce la forza della grande suggestione nietzschiana. Ne ha misurato tutta l'ampiezza e il potere seduttivo. L'ha anche fatta sua, convinto com'è che occorra sperimentare "entrambi gli abissi" Sa però che al di là del bene e del male non c'è che il male. Nietzsche tace in

proposito, benché non ignorasse l'obiezione. Dostoevskij invece è stato molto chiaro, anche se non poteva sapere a chi stava rivolgendosi. Di chi l'ultima parola?

Si dovrebbe infine ricordare, fra gli aspetti dell'opera dostoevskiana che fanno di lui un interlocutore privilegiato dei filosofi, la riflessione sulla bellezza. Intanto osserviamo che Dostoevskij è più che un interlocutore. Egli provoca la filosofia. La costringe a ritornare sui suoi passi. Come nel caso della bellezza. Ancora una volta la prospettiva dostoevskiana rovescia i termini del problema. Oltre a rischiare la forza nascosta. Dostoevskij non si chiede se e come la bellezza rappresenti un valore per la vita. Al contrario si chiede se la vita avrebbe ancora valore (e significato) senza la bellezza. Ha capito che, ridotta la bellezza a valore aggiunto, a ornamento, se ne può fare benissimo a meno. Quella è la bellezza che il mondo lascia alla cosmesi, all'apparenza... Ma la bellezza è tutt'un'altra cosa. È passione e conoscenza. È il principio che schiude il segreto intorno a grazia, dignità e rovina. È la potenza originaria di ogni rivelazione possibile.

Senza di cui non si può vivere. Cosa grande e terribile è la bellezza secondo Dostoevskij. Il quale aggiungeva: è lì che Dio e Satana si disputano il cuore dell'uomo. Non sono più parole per noi, queste? O ci raggiungono dal futuro dopo che credevamo di averle definitivamente consegnate al passato?

Sia come sia, già da questi accenni dovrebbe esser chiaro che cosa si intenda in questo libro per lettura filosofica di Dostoevskij. I punti sopra sfiorati hanno a che fare con la metafisica, con l'etica, con l'estetica. Un po' come si evince dall'impianto che a suo tempo fu deciso di dare al volume. Ad una prima parte dedicata alla ricostruzione delle interpretazioni filosofiche dell'opera di Dostoevskij, ne segue una seconda che insiste sulla tripartizione canonica dei temi a dimostrazione della loro intrinseca organicità. Oggi non meno di ieri l'interprete è chiamato a fare i conti precisamente con questioni di ordine storiografico, da un lato, e teoretico, dall'altro. Tuttavia se il libro viene ripresentato tal quale, ciò non avviene solo per questa ragione e per le altre già dette, ma

anche perché lasciar le cose come stanno permette di rispondere alla domanda che attraversa tutte le pagine che seguono: chi è stato, ieri, e chi è oggi, Dostoevskij per noi?

S. G.
Firenze, aprile 2006

Introduzione

"[] quale creatura contraria alle leggi è l'uomo; la legge della natura spirituale è violata. [...] Mi pare che il nostro mondo sia il purgatorio degli spiriti celesti, annebbiati da un pensiero peccaminoso. Mi pare che il mondo abbia preso un significato negativo e da un'alta e bella spiritualità sia venuta fuori una satira" È Dostoevskij diciassettenne, allievo presso la Scuola d'ingegneria militare di Pietroburgo, che scrive così in una lettera al fratello Michail (9 agosto 1838) Il giovane cadetto forse leggeva Pascal, sicuramente leggeva Hoffmann...

Ma non è questo il punto. Colpisce, qui, l'affiorare d'una appena tentata ipotesi, quella stessa intorno a cui Dostoevskij avrebbe faticosamente lavorato tutta la vita, spesso sopraffatto da un penoso sentimento di inadeguatezza e di insufficienza. E più che la primizia d'una vocazione letteraria, questo passo lascia presentire un pensiero già filosoficamente orientato. Esso sembra infatti richiamare il tentativo, che in quegli anni caratterizzava la filosofia romantica, di interpretare attraverso cifre simboliche, mitiche, religiose lo stato di caduta e insomma la negatività del "nostro mondo"

In realtà, sebbene lo guidasse fin d'allora un'attenzione lucida e avida per la cultura europea, Dostoevskij sapeva ben poco delle grandi correnti filosofiche del tempo. E fondamentalmente estraneo ad esse sarebbe rimasto anche in seguito. Senza contare, inoltre, che qualsiasi suggerimento potesse venirgli dall'esterno, era da Dostoevskij abitualmente piegato ai suoi disegni fino alla piena assimilazione. Inutile, quindi, andare alla ricerca di fonti che appaiono già dimesse nel momento stesso del loro uso. Eppure, se l'opera di Dostoevskij non rivela quasi traccia d'una effettiva informazione filosofica che ne sostenga l'interna problematicità; se

manca in essa l'esplicito confronto con le prospettive di questa o quella scuola, tuttavia la potenza critica ("potenza di negazione", la chiamava Dostoevskij) che ne sprigiona chiama decisamente in causa la filosofia. E la mette in questione: scuotendola nel suo stesso orizzonte, spingendola al punto di rottura. La storia delle interpretazioni filosofiche di Dostoevskij è un singolare capitolo della filosofia contemporanea: lì viene in chiaro quale chiodo conficcato nel corpo vivo dei problemi sia Dostoevskij.

Questo libro svolge nelle sue linee essenziali le fila di una vicenda ermeneutica che ha segnato l'attualità filosofica nel profondo, e si interroga sulle provocatorie istanze teoriche che ne balzano fuori. Interpretare Dostoevskij ha rappresentato per il pensiero degli ultimi cent'anni una tentazione continua, ma anche un'occasione spesso mancata. Anzi, sembra che una paradossale condanna accompagni questa vicenda. Sono stati di volta in volta gli stessi motivi che hanno imposto alla filosofia la ripresa di Dostoevskij nel segno d'una qualche decisa inversione di marcia, a impedire l'accoglimento della difficile parola dostoevskiana e magari a ingabbiarla in nuovi luoghi comuni. Lo dimostra la tendenza, comune a molti interpreti, all'irrigidimento dell'uno o dell'altro corno di quella "dialettica religiosa" che, come giustamente è stato detto, costituisce l'anima dell'opera di Dostoevskij e ne esalta la portata filosofica più di quanto Dostoevskij stesso potesse figurarsi. (Dostoevskij continuava a dirsi dubbioso dell'efficacia delle sue "risposte", della invincibilità delle sue "confutazioni": ed erano risposte e confutazioni a qualcosa che lui si era scatenato contro, lasciando spietatamente il suo pensiero lottare contro di sé: del resto, non sta in questo agonismo appunto filosofico, in questa disposizione allo scontro aperto e tutt'altro che deciso in partenza, in questo rifiuto, così magnificamente inattuale, di costruirsi facili teste di turco, il segreto delle sue stesse scelte stilistiche?) Naturalmente rispetto a questa tendenza ci sono eccezioni, nelle quali tra l'altro bisogna riconoscere alcuni degli esiti più interessanti della filosofia europea; e appunto a un'interpretazione che saldi dialetticamente i due diversi aspetti - dubbio radicale e fede, nichilismo e

cristianesimo - del pensiero dostoevskiano conducono studi pur lontani tra loro come quello di Rozanov, di poco posteriore la morte di Dostoevskij, quello di Berdjaev, che risale agli anni Venti o quelli di Pareyson, recentissimi. Ma sicuramente, al di là di queste eccezioni, è un pensatore diviso e lacerato il Dostoevskij con cui la filosofia contemporanea ha per lo più fatto i conti: da una parte l'apologeta, dall'altra il nichilista suo malgrado.

Accade così che Vladimir Solov'ëv, cui Dostoevskij nei suoi ultimi anni era stato vicinissimo avendolo caro e con lui confidandosi sul senso della sua opera come con nessun altro, inauguri la storia delle interpretazioni filosofiche di Dostoevskij nel segno d'una smagliante teologia della gloria e addirittura d'una concezione teocratica del cristianesimo. L'opera dostoevskiana, secondo Solov'ëv, illustra il trionfo del positivo sulla negatività, della più alta riconciliazione sull'apparente contraddittorietà e separatezza dell'essere, in breve della luce sulle tenebre. Se Dostoevskij, dice Solov'ëv, si cala nella tragedia dell'esistenza moderna, è per mostrare come la rivelazione, che la implica e la spiega, dica su di essa l'ultima parola e ne risulti esaltata. Ma questa proposta di Solov'ëv, che sembra occultare quanto di più drammatico c'è nel pensiero di Dostoevskij, e cioè la reale possibilità di un'esperienza del nulla e del male dal punto di vista della fede (Rozanov era arrivato a dire: solo da questo punto di vista si dà, in definitiva, una tale esperienza), finirà non a caso con l'essere presa in considerazione principalmente come obiettivo polemico. Ed è appunto nel quadro d'un suo simmetrico capovolgimento che Lev Sestov, portando risolutamente l'opera di Dostoevskij dentro la filosofia ma per scavalcarla in direzione d'un pensiero postfilosofico, chiederà: che tragedia è quella già precompresa da un sapere che la padroneggia e la tiene in pugno?

e che sapere è quello che nel tragico verifica il suo starne al di là, il suo averlo già da sempre superato? Tragica, invece, è la messa a tacere della parola che risponde, tragica è l'esposizione al puro orrore dell'esistenza, tragica è la filosofia che si sopprime in quanto tale. Dostoevskij, dice Sestov, ha aperto la strada, anche se, spaventato dall'eccesso del suo osare, se n'è poi tirato indietro,

velando religiosamente attraverso l'idea d'una salvezza ventura l'abisso intravisto.

Le interpretazioni di Solov'ëv e di Sestov rappresentano dunque due opposti modelli, destinati a pesare. (Al punto che il richiamo a Solov'ëv o a Sestov, esplicito o no, riprodurrà di volta in volta il medesimo sbilanciamento ermeneutico : e solo raramente, ma con risultati preziosi, gli interpreti di Dostoevskij sapranno - insieme con Dostoevskij, l'espressione è la sua - "contemplare entrambi gli abissi") Una tale influenza appare piuttosto ambigua e sorprendente, almeno a giudicare dagli accostamenti che ne sono derivati, dai confronti, dalle filiazioni.

Di tutti, il caso più clamoroso è quello di Lukacs; il quale negli anni immediatamente precedenti la prima guerra mondiale progetta un libro su Dostoevskij, dove spingere la domanda sulla caduta del senso e del valore fino al suo ribaltamento. Nel mondo "perfettamente iniquo" e "abbandonato da Dio", dice Lukacs, il senso coincide con il non senso e il valore con la trasgressione. L'unica, disperata speranza di uscire dal cerchio infernale d'una irredenzione esasperata dall'idea di redimibilità, consiste nell'assurdo d'un agire indifferentemente santo o criminale: solo forzando l'assurdo con l'assurdo stesso ci si potrà trovare dall'altra parte, ed è questo che in definitiva attestano i personaggi di Dostoevskij, per i quali santità e criminalità appaiono interscambiabili. Bisogna amare il negativo e restargli fedeli... Ma non è questa, appunto, una ripresa di Sestov - cosa, del resto, appurabile sul piano storiografico, perché era appunto il Dostoevskij di Sestov, oltre che di Merežkovskij, quello che i giovani intellettuali russi di Heidelberg avevano fatto circolare nelle scuole di Weber e di Windelband - contro Solov'ëv?

(Bella nemesi storico-filosofica: alla fine della sua vita, nel 1900, Solov'ëv smaschererà come illusionistica, e anzi addirittura come "anticristica", l'ipotesi avanzata vent'anni prima nel nome di Dostoevskij, ma in realtà improntata a quel razionalismo metafisico di cui Dostoevskij era stato il critico più implacabile; con una decisione non mai motivata, Lukacs intorno al 1916 lascerà sfumare il progettato libro dostoevskiano, volgerà di colpo

le spalle all'estrema possibilità di pensare il tragico che Sestov gli aveva indicato in Dostoevskij, e s'incamminerà sulla strada d'un materialismo dialettico ancora una volta razionalisticamente, metafisicamente pensato.)

Ma nella storia delle interpretazioni filosofiche di Dostoevskij le reticenze e i silenzi sono anche più rivelativi. Nietzsche incontra l'opera dostoevskiana in traduzione francese, a Nizza, inverno '86-87; e non esita a esprimere un sentimento di profonda congenialità, a evocare la "voce del sangue" Quando però, alcuni mesi dopo, si soffermerà sulla figura di Kirillov (il nietzschiano Kirillov!) è come se cercasse di allontanarla da sé, nel suo enigmatico, o sospetto, o forse fin troppo eloquente tentativo di riportarla all'idea cristiana di redenzione. Come se Nietzsche avesse intuito, in Dostoevskij, non solo il precursore, ma anche il critico più irriducibile... Heidegger legge Dostoevskij negli anni di Friburgo, e lo legge via via che Moeller van den Bruck va pubblicando i volumi della sua edizione. Già significativo è il fatto che Heidegger legga Dostoevskij in quella edizione.

Ma anche più significativo è il silenzio che segue quella - secondo un'autorevole testimonianza - intensa e appassionata lettura. Nell'opera di Heidegger, com'è noto, di Dostoevskij non c'è praticamente traccia, e vien da chiedersi se non si tratti di una vera e propria impossibilità a raccoglierne le sollecitazioni.

Dostoevskij che anticipa e scavalca Nietzsche, Dostoevskij che si sottrae a Heidegger, dunque? Effettivamente si tratta d'una ipotesi che, per quanto non esplicitata, il lettore attento riconoscerà tra le righe di questo libro. Libro che però, nella sua parte segnatamente teorica, ossia nella seconda parte, punta tutto sulla nozione di nichilismo. È questa nozione, infatti, o meglio questa intonazione e questa inclinazione del pensiero contemporaneo, che misura il significato, per esso, dell'opera dostoevskiana. Dostoevskij non ha conosciuto il nichilismo che nella sua forma primitiva, cioè nella forma del terrorismo rivoluzionario.

Ma con una mossa che già da sola basta a rivelare il suo genio speculativo, l'ha collocato al di là dell'idea stessa di rivoluzione: in un mondo liberatosi dal Senso e offertosi all'Azione

e alla Manipolazione. Qui il nichilismo è davvero riportato a se stesso. Ma è anche, simultaneamente, sospeso a una medietà che non rende conto di sé: per esempio, non rende conto di sé nella forma che gli dà, con una coerenza tutta nichilistica, l'inquisitore, il produttore del consenso, l'operatore che allestisce autodafé tanto più seducenti quanto meno sanguinari.

Figure, queste, che il nichilismo prospetta senza però svolgerle nella loro doppiezza controfigurale, nel loro carattere - dice Dostoevskij - di "satira", di occulta violenza, di pervertente e tragica mistificazione. Lo svela, secondo Dostoevskij, soltanto un "pensiero di altri mondi" Come dire: è solo dal punto di vista della fede che il nichilismo si lascia pensare fino in fondo.

S. G.

AVVERTENZA

Le citazioni da Dostoevskij rimandano alla raccolta completa delle opere in nove volumi pubblicata da Sansoni tra il 1958 e il 1963 e così suddivisa: Racconti e romanzi brevi, a cura di M. B. Luporini (I, 1-3); Romanzi e taccuini, a cura di E. Lo Gatto (II, 1-5); Diario di uno scrittore, a cura di E. Lo Gatto (III) Rimandano inoltre all'Epistolario, a cura di E. Lo Gatto, Napoli 1951. Quanto alla letteratura secondaria in lingua russa ho fatto riferimento di volta in volta alle traduzioni nella lingua europea più facilmente accessibile al lettore italiano; analogamente ho citato, quanto alla letteratura secondaria in tedesco, inglese o francese, dalle eventuali traduzioni italiane.

Parte prima

Come la filosofia contemporanea ha letto Dostoevskij

"[] presentate un paradosso qualsiasi, ma non portatelo fino in fondo e vi riuscirà una cosa spiritosa e fine, comme il faut; provate invece qualche parola arrischiata fino in fondo, dite, per esempio: "Questo è proprio il Messia", direttamente e non con una allusione, e nessuno vi crederà"

(lettera a V. S. Solov'ev del 16 luglio 1876)

Capitolo primo

1880-1918.

Lo sviluppo della linea interpretativa dominante

I. Significato di una polemica nel quadro di consensi trionfali: Tolstoj, Gradovskij, Turgenev.

L'8 giugno 1980 - dunque pochi mesi prima di licenziare definitivamente, con I fratelli Karamazov, quello che in un progetto lungamente coltivato avrebbe dovuto costituire il semplice prologo d'una smisurata saga della modernità e di quel pensiero che si esprime in essa come pensiero doppio, doppiamente capace di misurare "sia l'abisso della fede sia l'abisso del dubbio" (1) - Dostoevskij prende la parola in occasione delle celebrazioni puskiniane che in quei giorni avevano richiamato a Mosca, gli uni di fronte agli altri come in una sfida aperta, occidentalisti e slavofili (2) Dostoevskij, lo stesso Dostoevskij che da anni andava interrogandosi sul senso di quella inconciliabile anche se dialettica doppiezza, non esita a presentarsi in veste di conciliatore e a dire precisamente le cose che nei suoi ultimi romanzi avrebbe messo in bocca ai portatori della falsa conciliazione, ai profeti d'un messianismo di segno rovesciato, ai teorici del "palazzo di cristallo" (3) Chiede Dostoevskij, con toni alti e patetici: "Perché, cos'è la forza dello spirito del popolo russo, se non la sua aspirazione, nella sua meta ultima, alla universalità e all'umanità?" E poi: Sì, la missione dell'uomo russo è incontestabilmente paneuropea e universale. [...] Perché, cosa ha fatto politicamente la Russia durante tutti questi due secoli se non servire l'Europa, servirla, forse, molto più di se stessa? [] E più tardi, ne ho piena fede, noi, cioè non noi, personalmente, ma

coloro che verranno, i futuri russi, comprenderanno tutti, dal primo all'ultimo, che diventare un vero russo significherà precisamente aspirare alla definitiva riconciliazione delle contraddizioni europee, mostrare la via d'uscita alla tristezza europea: l'animo russo, profondamente umano, saprà abbracciare con amore fraterno tutti i nostri fratelli, e alla fine, forse, dirà la definitiva parola della grande armonia universale (4) Tanto più elementare è il dispositivo retorico innescato, quanto più strepitoso è l'effetto. Il pubblico applaude freneticamente, istericamente: e - come Dostoevskij ricorda in una lettera scritta alla moglie la sera stessa dall'albergo "Laskutnyj" dove la Duma lo aveva pregato di considerarsi suo ospite (5) - nel momento in cui egli proclama "l'unione mondiale di tutti gli uomini" accade che dalla sala si levino "grida di entusiasmo" e sconosciuti si abbraccino singhiozzando, giurando gli uni agli altri "di essere migliori, di non odiarsi più, ma di amarsi" Non fosse per la persona cui la lettera è indirizzata, ci sarebbe da credere, da parte di Dostoevskij, a un ultimo, spietato, e questa volta dal vivo, esperimento sui poteri della seduzione; oppure, peggio, a una caricatura, anche questa spietatamente sperimentale, di quella stessa idea di "armonia" che Dostoevskij aveva creduto di riconoscere nel cuore della scissione più profonda e radicale, e dopo averla criticata dal punto di vista nichilistico, fino al punto di farne il paradigma che si inflette, illuminandola tragicamente, sulla scissione stessa (6) Senza mezzi termini, Tolstoj dichiara che "è tutta una commedia" (7) Turgenev, che pure aveva spiccato un bacio dalle dita all'indirizzo dell'oratore mentre questi per cattivarselo lo aveva citato accostando una sua figura femminile a quelle del poeta nazionale, va in giro dicendo che "la menzogna e la falsità della predica di Dostoevskij sono insopportabili" (8) A sua volta, il liberale Gradovskij ricorda a Dostoevskij, non senza velenosa ironia ma certamente senza rendersi conto di sfiorare una verità che lo sorpassa, che il contenuto della speranza cristiana semmai è catastrofe e in ogni caso estraneo a qualsiasi forma d'irenismo (9) Possibile che Dostoevskij non sospetti, e anzi si compiaccia, di una logica da lui stesso ripetutamente e definitivamente smascherata?

In realtà, Dostoevskij sa bene che, sia pure nell'ambito di quello che sembra il rituale di un innocuo convegno letterario, la posta in gioco è molto alta, e va ben al di là del contrasto di occidentalismo e slavofilismo; non a caso, nel suo discorso, Dostoevskij può tranquillamente osservare che "tutto questo nostro slavofilismo, tutto questo nostro occidentalismo non sono altro che un grande malinteso, per quanto storicamente necessario" (10) Infatti, si tratta piuttosto - questa la segreta intenzione dostoevskiana - del significato da dare a quel fenomeno che Dostoevskij con istinto infallibile, rapinoso, coglie allo stato nascente e individua come quello più caratteristico e decisivo nella stretta finale della modernità: il nichilismo. Un fenomeno, va subito detto, che attraversa la sua opera come una notturna forza portante, una tentazione sempre sul punto di scattare, un presagio il cui contenuto appare svolto nei suoi esiti solo apparentemente opposti, e cioè sia sul piano violento, estatico, terroristico d'una ipotesi rivoluzionaria, sia sul piano orizzontale, disarmante, mobile di quell'atteggiamento filosofico che s'era espresso, inauguralmente, nella formula di Belinskij: "La negazione: ecco il mio dio" (11)

Che Dostoevskij ricorra a un espediente piuttosto scontato e cerchi di trarre entrambi i partiti dalla sua parte, sfiorando appena la questione principale, non significa affatto ch'egli si lasci prendere al suo stesso laccio. L'altezzoso sdegno di Tolstoj, la scomposta replica di Gradovskij, la livida reazione di Turgenev sono appunto lì a dimostrare che Dostoevskij sta lanciando un messaggio cifrato.

Per quanto riguarda Tolstoj e Gradovskij, non si può neppure dire che Dostoevskij li consideri interlocutori, o in ogni caso avversari, con cui, su questo punto, valga davvero la pena di confrontarsi. Del resto, cos'ha a che fare l'aristocratico e velleitario pacifismo cristianeggiante di Tolstoj con l'evocazione dostoevskiana della passione sconfinata del pellegrino, del vagabondo, dello "storico martire russo", questa figura la cui apparizione storicamente inevitabile, come dice Dostoevskij, porta su di sé il peso docilmente accumulato dell'irredenzione e lo conserva nella luce ormai nera, luciferina, appunto nichilistica

della sua infinitamente differita redimibilità? Il "martire", prosegue Dostoevskij, soltanto da un tale sogno può essere soddisfatto: "a minor prezzo egli non trova pace" ed è naturale che, nel momento in cui i due termini opposti della lacerazione si sono tesi all'estremo, "al primo urto [] egli si insanguini le mani" (12) Né sembra che l'epigonico e snervato liberalismo di Gradovskij possa in qualche modo render conto della stessa figura - con tutto ciò che essa comporta sul piano anzitutto storico, ma d'una storia profetica - e del suo conclusivo decidersi al ribaltamento della speranza cristiana nel socialismo. E, prima ancora di scendere in polemica con lui, nelle "quattro lezioni" più una "allocuzione" poi pubblicate nel Diario di uno scrittore, già in questo discorso in onore di Puskin è soprattutto alla variante liberale del nichilismo, quella di cui Gradovskij può essere considerato l'esponente, che Dostoevskij dirige la sua critica.

Secondo Dostoevskij, l'idea della costruzione progressiva, da parte degli intellettuali, dell'orizzonte entro cui le aspirazioni dei contadini possano realizzarsi surroga pateticamente l'impossibilità di saldare il distacco che divide "società" e "popolo", perché impone un modello non solo elaborato e imposto dall'alto (dirà Dostoevskij a Gradovskij: in fondo gli intellettuali non sopportano che i contadini non si siano fatti tagliare i capelli a Parigi...), ma soprattutto tale che, quand'anche si realizzasse, sprofonderebbe l'intenzione rigenerativa e redentiva nel suo definitivo fallimento. E qui Dostoevskij contro il nichilismo di stampo liberale usa i suoi stessi argomenti, o meglio gli argomenti ch'erano stati elaborati nel suo ambito: precisamente da Belinskij, che negli anni Quaranta era stato maestro non solo suo ma anche di Gradovskij. Dostoevskij si limita a chiedere, di sfuggita: "Può l'uomo fondare la propria felicità sull'infelicità altrui?" (13), ed è appunto come memoria belinskiana ch'essa rivela la sua capacità di liquidare, una volta per tutte, la pretesa, tipica del nichilismo liberale, d'un rapporto non tragico, anzi accomodante, con la tradizione, con il passato, con il tempo: perché, secondo Dostoevskij, il sistema del più coerente e perfetto eudemonismo incrudelisce sopra la pena dell'esistenza precipitata nel non essere, sia asservendola a sé come ponte verso

l'utopia o letame della storia sia dimenticandola come inutile, vergognoso residuo. (Aveva detto Belinskij: dal gradino più alto della scala dell'evoluzione, qualora non si fosse assicurati "su ciascuno dei fratelli", bisognerebbe gettarsi giù a capofitto.) (14)

No, il vero antagonista è un altro. È l'uomo a cui Dostoevskij ora si rivolge compiacente e da cui riceve un omaggio d'un garbo esagerato, ma che certamente ancora bruciava dell'ingiuria patita anni prima all'estero, a Dresda, quando, recatosi a salutarlo nella sua casa, era stato da lui, Dostoevskij, altezzosamente tenuto a distanza (15) È Turgenev, giustamente. Infatti Turgenev - nonostante il suo continuo mettere le mani avanti, il suo presentarsi come semplice cronista e fotografo, il suo professare un realismo impartecipe e obiettivo - appare agli occhi di Dostoevskij l'autentico teorico del movimento nichilista: colui che non soltanto ne avrebbe colto il valore e il significato, ma che proprio per questo se ne sarebbe fatto banditore.

Dostoevskij non lo dice esplicitamente. Ma l'immagine che si coglie tra le righe del discorso puskiniano è più che allusiva e scavalca il mero ambito dello scontro tra occidentalisti e slavofili, mentre lascia venire in primo piano il nichilismo come ciò che nel gelo dell'estrema decadenza europea immerge la rovente capacità russa di sofferenza e di patimento e ne ricava un'arma ben temprata, un acciaio devastante. Ed è appunto la logica del nichilismo quella che serpeggia qui, e che Dostoevskij addita aprendo nel suo discorso uno squarcio dentro l'altro: la logica per cui ad apparire appunto già devastato, dal punto di vista del suo futuro imminente, ma nello stesso tempo liberato alla pura efficacia dell'azione - guscio vuoto che si offre alla potenza del negativo e ne sprigiona il nuovo come evento in cui essere e senso coincidono immediatamente -, è l'orizzonte del dominio e della manipolabilità, lo spazio nudo della decisione, il deserto e la steppa - in cui il "vagabondo", il "martire russo" riproduce il suo errare senza più neppure sapersi tale - del puro sconfinamento. Il martire russo è ora pronto, con Belinskij, a fare della negazione il suo dio: ciò che comporta, come Dostoevskij scriverà nella nota introduttiva al suo discorso, in vista della pubblicazione nel Diario

di uno scrittore, la "maledizione del passato" (16) La Russia, secondo Dostoevskij, si presta tragicamente a ciò come nessun altro paese. Lo prova, avverte Dostoevskij, la spontaneità con cui quella figura messianica che ne incarna la tradizione si dedica al violento capovolgimento della tradizione stessa per inseguire sul piano della negatività l'assoluto positivamente, storicamente tolto. Proprio come aveva visto Puskin; il quale aveva già trovato e messo in rilievo quel tipo di vagabondo, infelice nella sua stessa patria, quello storico martire russo, la cui apparizione era storicamente inevitabile nella nostra società così distaccata dal popolo. [...] Questi vagabondi russi senza tetto continuano ancora oggi la loro vita randagia e non scompariranno, a quanto pare, tanto presto [] e vanno con una fede nuova nel nuovo campo da coltivare e lavorano in esso zelantemente, con la fede [] di raggiungere nella loro fantastica attività i propri fini e la felicità non soltanto per sé, ma per tutto il mondo. Perché il vagabondo russo ha bisogno precisamente della felicità universale per essere soddisfatto: a minor prezzo egli non trova pace. (17) Ma allora il richiamo per certi aspetti retorico e puramente strumentale all'"armonia", alla "felicità universale" e soprattutto il suo collegamento con la figura del "vagabondo", del "martire russo" - "il vagabondo russo ha bisogno precisamente della felicità universale per essere soddisfatto" - contiene in germe la possibilità d'una interpretazione fondamentalmente religiosa del nichilismo. (18) Appunto l'interpretazione in grado di accogliere la lucida diagnosi turgeneviana, che in termini di ingegneria sociale sottolinea l'attrazione per il vuoto europeo, cioè per quella nullificazione e quello svuotamento del mondo (che però sono condizioni della sua agibilità) che solo l'Europa avrebbe saputo rendere possibili; ma anche in grado di indicare il limite di questa diagnosi nella sua dipendenza da una concezione organicistica, naturalistica della storia, ciò che comporta l'illusione che la storia esibisca le sue leggi di sviluppo quando sia trattata come un precipitato naturale, quando sia precipitata nella natura, quando questo stesso precipitare sia naturalisticamente osservato. Fin qui il discorso su Puskin.

Senonché, la traduzione del nichilismo sul piano religioso come sull'unico in grado di coglierne l'autentica natura - ciò vale, ovviamente, per il nichilismo quanto per il socialismo e il liberalismo, dal momento che socialismo e liberalismo secondo Dostoevskij hanno una portata essenzialmente nichilistica, tanto che è il nichilismo a imporsi e a vincere attraverso di essi - rimanda alla problematica di ben più vasto respiro in cui Dostoevskij si dibatteva, cercando di riannodare tutti i fili del suo pensiero, proprio in quei mesi. Che sono i mesi della stesura dei Fratelli Karamazov, il romanzo dalla gestazione più che decennale, l'"ultimo" romanzo come Dostoevskij stesso aveva annunciato. Ebbene, lì Dostoevskij dilata all'estremo e addirittura capovolge l'idea per cui il nichilismo come anima della modernità rappresenterebbe la secolarizzazione d'un escatologismo di stampo cristiano. Il fatto è che Dostoevskij vede, forse prima di chiunque altro, come il nichilismo, nel momento stesso in cui accampa pretese soteriologiche e liberatorie, in realtà operi in modo che della stessa nozione di salvezza non ne sia più nulla.

E non tanto perché fallisca nel suo proposito; ma perché - questa la logica e anzi la dialettica del nichilismo, secondo Dostoevskij - nel momento in cui si propone di portare al senso ciò che gli si sottrae, come per esempio la caducità e la peribilità (il che accade per mezzo dell'identificazione del senso con il qui e l'ora d'una totalità ritrovata in ciascun istante), in realtà si dispone a eliminarne il problema come si dispone a eliminare il problema di Dio (all'interno del quale soltanto il problema del senso è sviluppabile fino in fondo, cioè fin là dove è l'assoluto non senso - quello che Dostoevskij indica nella sofferenza appunto insensata - a reclamare il senso compiuto e finale) Questo il punto: il nichilismo, come essenza dei tempi moderni, consiste per Dostoevskij nella negazione di Dio.

Questo il problema, che, come lui stesso dice, l'ha tormentato tutta la vita. Questo il nodo da sciogliere. Tutto il resto, a cominciare dalla questione circa l'occidentalismo e lo slavofilismo, non è che un "malinteso" (19)

2. Agli antipodi: Solov'ev, Leont'ev.

La storia delle interpretazioni filosofiche di Dostoevskij comincia di qui. Al discorso puskiniano fanno infatti riferimento quegli interpreti che, dichiaratamente o meno, propongono una lettura dell'opera di Dostoevskij dal punto di vista della filosofia.

E questo discorso è la prima pietra di paragone: vi si richiamano, subito, due proposte interpretative che decideranno della ricezione filosofica di Dostoevskij fino alla svolta del secolo.

Presente nell'aula dell'università di Mosca, quel giorno, era il giovane Solov'ev, il pensatore che Dostoevskij aveva quanto mai caro (al punto d'ispirarsi a lui, probabilmente, per la figura di Alësa, la sua più amata, quella incaricata di rispondere alle questioni più spinose) e con cui si confidava circa il problema da cui, secondo le sue stesse parole, tutto poi consegue: il problema dell'esistenza di Dio. E appunto questo problema è additato da Solov'ev come assolutamente centrale nell'opera di Dostoevskij, fin dalla commemorazione funebre dell'amico e del maestro che sarebbe toccato a lui tenere di lì a pochi mesi (20) Tuttavia, non si può fare a meno di notare come Solov'ev tocchi questo punto espungendone gli aspetti appunto tormentosi, dialettici, tragici. Non c'è lettore di Dostoevskij che ignori cosa questo significhi, cosa significhi la tragicità di quel domandare che spinge sempre su quell'ultima riva il pensiero dostoevskiano. (Per riprodurne l'impeto con un rapido giro di parole: se Dio esiste, l'orrore del mondo abbandonato al male è infinito. Ma l'orrore è senza fine, dunque Dio esiste. De profundis clamavi ad te Domine. Dio esiste... Ma come può esistere Dio, se l'orrore del mondo è senza fine?) Così come, ovviamente, non l'ignora Solov'ev; il quale anzi allude alla concezione tipicamente dostoevskiana per cui il mistero d'iniquità fuori di Dio non è neppure pensabile, ma in Dio lo è solo a patto di riconoscerlo come interno alla stessa terribile vicenda divina. Ma Solov'ev spoglia questo quadro teorico della sua dialetticità, o, meglio, lo consegna a una dialettica non tanto tragica quanto idealistica. Dice Solov'ev, in definitiva: se Dostoevskij cala l'uomo in quel vortice di ambiguità che è il

moderno, e lo conduce attraverso tutti i gironi infernali della sua alienazione, è per celebrare il trionfo finale della luce sulle tenebre; se Dostoevskij è un insuperato fenomenologo dell'aberrare, del trasgredire, dell'eccedere, lo è per portare la negatività fino alla sua autonegazione; se Dostoevskij inaugura una forma d'arte finalmente capace di piegarsi ai più nascosti e ripugnanti enigmi terreni, è per elevare l'arte a strumento spirituale di rigenerazione della terra. Ciò è possibile, secondo Solov'ev, perché Dostoevskij giudica il suo tempo a partire da un ideale religioso e storico insieme, cioè dalla Chiesa come anticipazione del regno di Dio (21).

Altri due temi, almeno, dell'interpretazione di Solov'ev meritano di essere ricordati. Da una parte, il trasferimento dell'annuncio dostoevskiano più specificamente millenaristico - quello che aveva permeato il discorso celebrativo per Puskin e che ora Solov'ev riporta in termini da far pensare piuttosto a quelli che erano i capisaldi del suo stesso pensiero nella prima fase del suo sviluppo - sul piano d'un progetto teocratico che saldi la "libera unione di tutta l'umanità" e l'"universale fratellanza in Cristo" (22). Dall'altra, il ritrovamento in Dostoevskij dei presupposti per una teologia della gloria - anche qui non è difficile vedere quanto della propria concezione speculativa Solov'ev attribuisca a Dostoevskij - in grado di ricollegarsi, attraverso l'esperienza del pensiero e anzi del mondo moderni, alle fonti della tradizione ortodossa e di recuperare il senso perduto della "nascita dall'alto". (Resta vero, però, che l'intesa di Solov'ev con Dostoevskij era più profonda di quanto non lascino supporre queste evidenti forzature e assimilazioni; c'è una precisa testimonianza di Dostoevskij stesso in proposito, il quale in una lettera del marzo 1878 si sente in dovere di affermare che è anche "a nome di Solov'ev" ch'egli ribadisce, e professa personalmente, la centralità per il cristianesimo della fede nella risurrezione, da intendersi, appunto come voleva Solov'ev, in senso "reale, letterale e personale", ossia come "risurrezione della carne su questa terra".) (23) Da notare: questa interpretazione di Solov'ev, che innesta teologia della gloria e idealismo nella colonna portante d'una concezione rigorosamente

teocratica, conoscerà una sorta di vistosa nemesi storica quando Solov'ev, circa vent'anni più tardi, rifacendosi non esplicitamente ma in modo inequivocabile a una più autentica ispirazione dostoevskiana, porterà l'idea stessa di teocrazia sul piano ideologico e la sottoporrà a una critica tanto lucida quanto ispirata a un vibrante pathos profetico. Anzi, nel sistema della salvezza teocraticamente organizzata e imposta vedrà balenare, nella forma d'una seduzione sia religiosa sia politica che surroga ciò che di fatto svuota dal di dentro, l'immagine che già Dostoevskij aveva indicato e nominato a proposito dell'ibrido connubio di Chiesa e Stato, di potere temporale e di potere spirituale, e soprattutto a proposito dell'ideologia che ispira questo connubio: l'immagine dell'Anticristo. (24) Non presente quel giorno all'università di Mosca, ma sollecitato a prendere posizione dal clamore e dal consenso che il discorso di Dostoevskij aveva raccolto, Konstantin Leont'ev nel pamphlet scritto l'indomani (il titolo suona A proposito dell'amore universale, e non manca un riferimento pesantemente spregiativo "ai nostri nuovi cristiani" (25) non esita a forzare la presentazione delle tesi di Dostoevskij precisamente nella stessa direzione in cui le aveva spinte Solov'ev, ma per poterle meglio impugnare e sfondare nel loro punto debole. Cos'ha a che fare, si chiede Leont'ev, la fratellanza dei popoli, la pace universale e l'universale armonia con l'insegnamento evangelico? Non sta scritto invece che gli ultimi tempi, i tempi dell'approssimarsi della fine, saranno segnati da un convulso e precipitoso peggioramento dei rapporti fra gli uomini, da uno spasimo furioso che scatenerà la lotta di tutti contro tutti, dalla cancellazione dell'idea stessa di futuro? E ancora: l'invocazione della pace non surroga ideologicamente l'adorazione della bestia salvatrice? (26)

È pur vero che Leont'ev fa delle importanti concessioni, le quali dimostrano com'egli nel pensiero di Dostoevskij sia penetrato più a fondo di quanto non lasci supporre la sua animosità. Per esempio, Leont'ev riconosce che in Dostoevskij il "tragico" lega termini opposti come "armonia" da una parte e "delitto, pena, sofferenza" dall'altra, fino a dar luogo a una dialettica pensata

appunto tragicamente, non idealisticamente: per cui là dove la misura della lacerazione (dolore, sofferenza, male, soprattutto la creaturalità inutilmente offesa, ossia il male che infligge una sofferenza insensata e dunque incapace di elevarsi al dolore, al ritrovamento del senso nel cuore dell'insensatezza) si dilata smisuratamente e occulta anche il ricordo del tempo in cui la salvezza era sembrata possibile, tanto più questo tempo appare incombente e sovrastante nella forma d'una sentenza finale che restituisce la misura stessa (27) Ma, d'altro canto, Leont'ev accusa Dostoevskij d'intendere tutto ciò sulla base d'una logica del risarcimento che appare, in definitiva, incompatibile con la tentata riscoperta d'un cristianesimo severo, tragico.

Secondo Leont'ev, Dostoevskij in altre parole resterebbe dentro i confini d'una teodicea sostanzialmente "mezzo-tragica": il suo pensiero gli appare diviso tra una falsa infinità di violenza/caduta/negazione e una falsa infinità di estasi/quiete/consolazione, ma per offrirsi, in un movimento in definitiva estetizzante, alla "legge armonica dell'espiazione" (28) Inoltre, egli trasferisce l'annuncio apocalittico dei nuovi cieli e della nuova terra sul piano d'una positività intemporale, d'una panica contemporaneità dei contrasti: ciò che, secondo Leont'ev, è perfettamente anticristico, com'è anticristico il mancato riconoscimento del carattere puramente allegorico, simulato di termini come "verità" e "amore", che Dostoevskij invece assolutizza e immanentizza. Non è un caso, conclude Leont'ev, che Dostoevskij abbia potuto credere, nei Demoni, di opporre a un nichilismo satanizzato la sacralità non meno tellurica e paganeggiante che si esprime nella figura della santa Russia, e non è un caso che Dostoevskij nei Fratelli Karamazov abbia fatto coincidere la sua concezione del cristianesimo con quella, permeata di misticismo panteistico, dello starec Zosima (29)

3. La svolta: Rozanov, Sestov, Merezhkovskij.

Anche Leont'ev, dunque, prende lo spunto dal discusso

discorso in onore di Puskin per procedere a una valutazione complessiva della portata teorica dell'opera di Dostoevskij. Lasciamo stare, adesso, lo strano scambio delle parti cui Leont'ev è costretto dal suo stesso slancio polemico, e cioè la sua deformazione, in Dostoevskij, d'una prospettiva dove l'irrigidimento d'uno dei suoi due corni dialettici sarebbe in realtà da imputare più a lui che a Dostoevskij. Non è questo il punto. Qui si tratta piuttosto di osservare come in Leont'ev affiorino le ragioni dell'inizialmente mancato accostamento del pensiero dostoevskiano da parte della filosofia. Il fatto è che il contenuto di questo pensiero, alla luce di alcune indicazioni date da Dostoevskij nel Diario di uno scrittore, poteva sembrare essenzialmente apologetico, anche se portato, come in realtà sarebbe accaduto per opera di Solov'ev, all'altezza d'un sistema speculativo.

Ed è precisamente contro una lettura del genere che - prima ancora che prenda corpo, ma già prevista nelle indicazioni che Dostoevskij stesso sembrava voler dare - Leont'ev agisce chirurgicamente, amputando l'ibrido e sterile pollone del teosofismo tardoidealistico. Ma con ciò egli, senza volerlo, promuoverà sul lato opposto, e cioè sul lato della scoperta in Dostoevskij d'una cifra ancora inesplorata della negatività, un vero e proprio rovesciamento interpretativo, dall'ottimismo metafisico al pessimismo tragico. Cosa, questa, che troverà un suo compimento esemplare nell'interpretazione di L. Sestov (30).

Naturalmente, questa osservazione va subito aggiustata e corretta. Dire, infatti, che nei due decenni che precedono la svolta del secolo la filosofia prepara in silenzio quel suo confronto con Dostoevskij in cui ne andrà del suo stesso sviluppo ulteriore, non è esatto. Infatti bisogna tener conto di due strepitose eccezioni: Nietzsche e Rozanov.

Quanto a Nietzsche, il suo avvicinarsi a Dostoevskij come chiamato, dice lui, dalla "voce del sangue", da una congenialità immediatamente percepita, dal senso d'una scoperta tanto casuale quanto destinata, apre il problema strettamente teorico dei rapporti Dostoevskij-Nietzsche, ma non fa parte della storia delle interpretazioni dostoevskiane se non come reperto e dato di fatto,

dal momento che Nietzsche non esplicita ulteriormente - o quasi (31) - i termini del suo confronto con Dostoevskij.

Tuttavia questo problema rifluisce nella storia in questione, perché, come si vedrà, l'attraversa tutta sollecitando in continuazione e inesauribilmente la presa di posizione degli interpreti.

Quanto a Rozanov, l'influenza, e anzi la vera e propria fascinazione (32), esercitata su di lui da Dostoevskij non resteranno, come in Nietzsche, un enigma, ma lo chiameranno a fare i conti con il suo pensiero in una monografia, anzi in un commento dedicato alla Leggenda del Grande Inquisitore (33), che uscito nel 1890, rappresenta anche cronologicamente l'anello di congiunzione tra i poli opposti dell'interpretazione di Solov'ev e dell'interpretazione di Sestov. Senonché, è solo a partire dalla svolta impressa da Sestov al modo di recepire filosoficamente Dostoevskij che l'interpretazione di Rozanov potrà apparire in tutto il suo significato, ed è dunque dal libro (dedicato a Dostoevskij e a Nietzsche) che Sestov pubblica nel 1901 con il titolo *La filosofia della tragedia che merita partire* (34)

In questo libro, Dostoevskij appare come riconsegnato di colpo alla filosofia. Ciò accade, secondo Sestov, non tanto perché la filosofia si disponga convenientemente a una trascrizione concettuale della problematica dostoevskiana, bensì nella misura in cui l'opera di Dostoevskij rappresenta un evento, un moto destinale, una torsione dell'essere su di sé che chiama la filosofia a render conto sia di questo evento sia di sé. La filosofia con Dostoevskij (prima ancora che con Nietzsche) si trova di fronte al tragico come alla sua stessa contraddizione.

Infatti, com'è possibile una filosofia della tragedia? Com'è possibile dominare e controllare con il concetto ciò che di fatto si sottrae a questo dominio e a questo controllo spingendo il concetto stesso sulla soglia dell'inconcepibile? Com'è possibile rendere trasparente l'assurdo e il non senso, contemplandoli alla luce del senso, e simultaneamente mantenerli in quella loro opacità, in quella loro irriducibilità, in quella loro ultimità, fuori delle quali essi cessano di essere quello che in realtà sono?

Ma appunto: chiamata all'ascolto dell'"urlo di orrore" che si leva non solo dall'uomo "senza speranze terrene" o "impazzito di fronte alla vita" ma anche e fundamentalmente da colui il quale a un tratto si è convinto che "nel corso di tutta la vita ha mentito e finto", la filosofia della tragedia deve "custodire" e riprodurre quell'urlo senza smorzarlo e tradirlo, ma deve nello stesso tempo prendere su di sé il "dovere immenso" di seppellire coloro che ne sono stati straziati: affinché questo seppellimento si mantenga sul filo della memoria e della disperazione, della pietà e della spietatezza, della fine e dell'infinito (35) In altre parole, e guardando a Dostoevskij, come invita a fare Sestov, nella prospettiva dell'ultimo Nietzsche (là dove il primo Nietzsche non farebbe che proporre un'antitragica filosofia della tragedia, e consapevolmente, sulla base dell'ipotesi d'un controllo estetico del caos), la filosofia della tragedia portata da Dostoevskij sulla scena filosofica è qualcosa di talmente smisurato e anche di contraddittorio che Dostoevskij finirà con l'evaderne, non potendo portarne il peso. Perché questo è proprio della filosofia della tragedia: o di lasciarsi inghiottire dalla propria contraddizione, o di togliere la contraddizione eliminandosi in quanto tale.

Dunque, secondo Sestov, Dostoevskij anticipa la soluzione nietzschiana del problema del tragico, ma, come Nietzsche, la scavalca con un movimento di fuga in avanti che di fatto è un arretramento al di qua di essa. Infatti, fino alle Memorie dal sottosuolo, Dostoevskij nei suoi romanzi dedicati all'umiliazione e all'offesa dell'innocente, all'ingiustizia che grida vendetta, alla pena che riscatta - da Povera gente, quindi, alle Memorie da una casa di morti, ancora pervase da un'idealistica fiducia nella stabilità della natura umana, tanto più originariamente presente o anelante a se stessa quanto più sfigurata dal delitto -, non aveva fatto altro che indossare la maschera dell'anima bella.

La realtà, certo, è cupa e repellente, specialmente la realtà dell'ergastolo, e gli ideali sono chiari e luminosi. Ma questa contrapposizione era il terreno sul quale erano cresciuti gli ideali: essa non soltanto non li respingeva, ma li giustificava (36) Non è l'anima bella, forse, che, schiacciata dalla lacerazione, però la

ricompone in sé, specchiandosi nella sua infinita capacità di compatire e di accogliere e di riunificare in se stessa ciò che è lacerato, di lacrimare e insieme godere del proprio pianto?

L'uomo del sottosuolo, secondo Sestov, è Dostoevskij nell'atto di togliersi la maschera: la maschera dell'anima bella.

Questo non significa però, dice Sestov, trovare un solido punto d'appoggio da cui procedere, per esempio, alla scoperta delle motivazioni perlomeno ambigue se non addirittura abiette che si ammantano di idealità; perché, invece, lo smascheramento si spalanca sul proprio vuoto, all'infinito, come dimostra il fatto che l'appagarsi di esso riproduce la logica dello stare in maschera, sia che si tratti del piacere dell'autodenigrazione sia che si tratti della vertigine della frantumazione psichica. Il terreno vacilla, dice Sestov, sotto i colpi di uno scuotimento incontenibile, abissale. Certo, prosegue Sestov, Dostoevskij poteva ben essere tentato dalla mossa diversiva di un Belinskij e uscire risolutamente dal sottosuolo verso il suolo dell'azione sociale: la quale è tanto più efficace quanto più disperata, ossia fondata sopra un assoluto no al passato, secondo la formula per cui se "tutta l'organizzazione sociale precedente è il risultato del cieco gioco delle forze" allora "si hanno le mani sciolte" (37) Ma proprio da Belinskij Dostoevskij aveva imparato a scorgere il vizio d'origine di questa ipotesi, e, mentre considera la possibilità d'un sistema che assicurando la felicità universale umilia ulteriormente gli esclusi, "la maledice in anticipo" (38) Eppure, secondo Sestov, Dostoevskij ritiene che una via d'uscita dal sottosuolo ci sia: precisamente, là dove si applichi ad esso quella che Nietzsche avrebbe chiamato "volontà di potenza" Dal sottosuolo, cioè, si esce volendolo, volendolo come luogo della pura negatività voluta, accettata, sottratta al bene e al male. Secondo il monito di Zosima: "Bisogna amare anche il peccato", che libera il tempo alla contemporaneità estatica e intemporale dello stare dionisiaco (39) Tuttavia, osserva Sestov, il tempo in Dostoevskij resta fondamentalmente diviso, "spezzato", come resta in Nietzsche, perché il tentativo di stringerlo nel cerchio della redenzione è al di qua del tragico, che vi sfugge all'infinito impedendo la saldatura dei due capi. In

Dostoevskij, tra colpa ed espiatione c'è - "amletica-mente", dice Sestov - uno iato che costringe il colpevole a inseguire freneticamente, ma sempre in modo fallimentare, il riscatto. Non solo; ma quando Dostoevskij indica in uno stato auratico di armonia la possibilità di amare-accogliere-volere l'infinità dei contrasti, inevitabilmente questo stato gli appare in rapporto con la follia e con la morte, diventando così un testimone a proprio carico. Insomma, se tutte le opere precedenti le Memorie dal sottosuolo sono sotto il segno dell'ambiguità, lo stesso si deve dire, secondo Sestov, di tutte le opere successive. E qui il giudizio di Sestov si fa drastico: Delitto e castigo gli sembra nascondere né più né meno, nella pretesa di piegare il male a un ideale di rigenerazione, che un "inganno"; l'idiota appare a lui dedicato a una figura che nella sua mansuetudine evangelica cela l'impotenza di un "aborto" e di una "nullità"; I fratelli Karamazov infine e nonostante tutto li vede percorsi, là dove il tenebroso groviglio dei sentimenti si scioglie nell'affermazione della redimibilità del mondo, da una speranza "dozzinale". La discesa nel sottosuolo, conclude Sestov, non ammette mediazioni dialettiche: essa è senza ritorno, cioè, in una parola, tragica (40)

Questa lettura dostoevskiana potentemente in negativo, questa lettura infera - che deve qualcosa, certamente, al fortunato anche se astioso saggio di Michajlovskij intitolato Un talento crudele, dove le Memorie dal sottosuolo erano per la prima volta rivalutate anche se accusate di crudeltà morbosa (41) - per cui non solo la grandezza letteraria di Dostoevskij ma anche e soprattutto la sua profondità speculativa starebbero tutte dalla parte oscura del male, mentre fiacco ed evasivo si farebbe sempre il suo pensiero sulla corda del bene e della santità, ha esercitato una grande influenza sulla storia successiva delle interpretazioni dostoevskiane in chiave filosofica, nonostante la sua provocatoria unilateralità. La quale appare oggi datata soprattutto nel punto, del resto centrale, in cui appiattisce l'opera di Dostoevskij su quella di Nietzsche, secondo la formula: Dostoevskij sta e cade con Nietzsche. Ma non è adesso il caso di discutere questi limiti. Qui si tratta piuttosto di osservare che rispetto all'interpretazione di

Sestov, quella di Rozanov - antecedente di un decennio e, se non passata sotto silenzio, certo solo più tardi riconosciuta nel suo valore - costituisce già un ottimo correttivo. Soprattutto in un punto: là dov'essa avverte, con impareggiabile finezza, che il male in Dostoevskij è rappresentato dal punto di vista di ciò che il male pensa di se stesso. (42) Verso l'illustrazione di questa tesi tende, in definitiva, l'intero commento, dedicato esclusivamente alla "Leggenda del Grande Inquisitore" e dunque a quel capitolo dei Fratelli Karamazov che sembra stare a parte. Avverte tuttavia Rozanov: la "Leggenda", per la sua interna coerenza e per la sua compiutezza, può anche essere esaminata di per sé, come allegoria dell'occulta presenza d'un modello teocratico in seno al socialismo però il suo significato non può essere colto se non tenendo conto della sua collocazione nel romanzo e soprattutto del suo presentarsi come opera d'un personaggio (Ivan Karamazov), il quale se ne serve a partire dalla realtà del male per portare alle estreme conseguenze la contraddizione, che quella stessa realtà rende insanabile, tra Dio e la storia dell'uomo. Nelle tese, sconnesse parole che l'Inquisitore rivolge al Cristo imprigionato "vengono anticipate tutte le variazioni della più tarda dialettica: l'affermazione dell'essere divino, da una parte, fino alla sua tangibile e vivente esperienza, e dall'altra l'odio contro di lui, che arriva fino alla minaccia di annientarlo, domani, di bruciarlo, di ridurlo in polvere" (43) Di qui la restituzione dell'uomo e della storia alla pura naturalità, alla soddisfazione dei bisogni elementari, al primato della vita rispetto al valore e al senso. (Gli argomenti contro l'esistenza di Dio appaiono inconfutabili, aveva scritto Dostoevskij in una lettera, e la vita viene prima del senso della vita, aveva fatto dire Dostoevskij non solo a Ivan Karamazov ma anche a Zosima: e allora non bisogna riconoscere qui, dice Rozanov, una tentazione dello stesso Dostoevskij, quasi che sia Dostoevskij stesso, e non solo Ivan, a mettersi dalla parte del Grande Inquisitore?) Dunque, se Ivan sacrifica Dio all'uomo, è in nome d'una umanità liberata almeno dallo strazio di dover patire l'irredenzione nella luce della redimibilità. Ma prima ancora Ivan sacrifica Dio in nome di Dio stesso. E così, come Dio uccide

l'uomo volendolo salvare, occorre che l'uomo uccida Dio per realizzarne l'opera di salvezza. Anche a costo di sacrificare, con Dio, l'uomo (44)

Ma questo appunto è il teorema della negatività, quale si sviluppa - e si lascia cogliere - solo dal punto di vista della negatività stessa. Dostoevskij non ha esitato a mettersi dalla parte del Grande Inquisitore: per scendere alla radice dell'insolubilità del problema del male, osserva Rozanov, e trovare il punto dove poterla scalzare, dove anzi si scalza da sé.

Questo punto resta certamente nascosto là dove si ha a che fare con la negazione in atto: negare, distruggere, annichilire, tutto ciò è pur sempre qualcosa che si mantiene nell'orizzonte del positivo, sia perché il negativo ne ha bisogno per esercitarsi e dunque lo esige, sia perché ne conserva l'idea per opporvisi e dunque lo rievoca. La negatività invece, osserva Rozanov, è veramente tale dove si occulta, giustificando se stessa: sotto il segno, sostanzialmente, della desperatio Dei. Nell'Inquisitore non c'è traccia di passione prometeica, sanguinaria e catartica; egli allestisce i suoi roghi, da una parte, e provvede sollecitamente al benessere di coloro a cui non chiede che obbedienza, dall'altra, con la consapevolezza del funzionario che sa che non c'è altro da sperare. Di tutto ciò, la cifra, dice Rozanov, è nel passo apocalittico ripetutamente citato da Dostoevskij: "Conosco le tue opere; so che non sei né freddo né caldo. Se tu fossi almeno o freddo o caldo! Ma sei tiepido..." (45).

Né la messa in chiaro di questa dialettica implica, secondo Rozanov, il ricorso a una teodicea, sia pure di secondo grado.

Infatti, tanto più il dolore e la sofferenza appaiono, nell'opera di Dostoevskij, come le sole vie di rigenerazione e anche, in definitiva, come i soli strumenti di conoscenza, tanto più il volerli e il pensarli su questa base ne svuota il potere e ne capovolge il senso. Il male non può essere superato dal bene, che anzi di fronte ad esso si rivela quanto mai debole e impotente.

Il mistero del male esige di essere penetrato dalla parte del male stesso, secondo la lezione di Dostoevskij. Solo seguendone tutte le articolazioni in cui esso si dispiega come processo

dialettico per eccellenza, il male può essere colto per quello che è: potenza del negativo talmente consequenziale e inarrestabile da non poter infine che negare se stessa, principio distruttivo che schianta su di sé, forza perfettamente contraddittoria. Il che, secondo Dostoevskij - osserva Rozanov - non autorizza affatto a pensare che, dunque, il male è destinato necessariamente a essere vinto: un tale passaggio gli appartiene ancora, è ancora interno alla sua logica e anzi ne rappresenta il più sottile espediente. Eppure resta vero, profeticamente, che, per quanto in definitiva il male prevalga sempre e dovunque, e qui e ora il bene non si manifesti se non nella forma d'una miracolosa sottrazione al male, alla fine, secondo quanto si legge nell'Apocalisse, "non ci sarà più nulla di maledetto" e a "coloro che vengono dalla gran tribolazione [] Dio asciugherà ogni lacrima dagli occhi" Sono precisamente questi passi, secondo Rozanov, che devono far da guida alla lettura della "Leggenda" (46) Con ciò il significato complessivo dell'interpretazione di Rozanov viene in chiaro anche prospetticamente, ossia in relazione a quella che sarà l'interpretazione di Sestov, di cui rappresenta una vera e propria critica avanti lettera. E infatti come sostenere, ancora, dopo Rozanov, che a spingere continuamente Dostoevskij verso la stessa sponda da cui peraltro egli si ritrae continuamente con compromessi religiosamente sospetti sia la passione (come patimento e come attrazione) e per il male e per l'orrore dell'esistenza?

Certo, in Dostoevskij c'è anche questo; ma c'è anche, come Rozanov vede già al di là di Sestov, un movimento ulteriore, che si inflette su quella passione e ne fa il luogo stesso d'un estremo, rischioso e decisivo esperimento sulla negatività. Eppure sarà proprio Sestov, ben più che Rozanov, il punto di riferimento di quegli interpreti che nei primi anni del secolo riannoderanno le fila, dopo lo sfortunato episodio soloveviano, della ricezione filosofica di Dostoevskij. Tra questi, senz'altro, D. S. Merezkovskij.

L'interpretazione di Merezkovskij si presenta anzitutto come una specie di cassa di risonanza di quella di Sestov. Uscita nella

sua veste definitiva tre anni dopo quella di Sestov (ma parzialmente pubblicata a partire dal 1901 sul "Mondo dell'arte", l'organo del movimento simbolista fondato da S. P. Djagilev nel 1898) con il titolo Tolstoj e Dostoevskij. Vita, creazione, religione (47), essa mette subito avanti, facendola sua, la principale tesi sesto-viana: "Dostoevskij si è sgomentato dell'estrema conseguenza dei propri pensieri, e ha spezzato loro la punta. [...] Giunto sull'orlo dell'abisso, se n'è ritratto, e, per non cadere, si è di nuovo aggrappato alle immote pietrificate forme della slavofilia" (48) Non che Merezkovskij riduca Dostoevskij al rango di un pensatore mancato. Anzi, egli riconosce pienamente a Dostoevskij ciò che Dostoevskij stesso si era attribuito, e cioè di aver fatto uso di una "potenza di negazione" che gli stessi nichilisti non si sarebbero mai neppure "sognata" E proprio qui si misura la portata del suo cristianesimo. A fronte del quale il cristianesimo mondanizzato e liberale - il cristianesimo del compromesso e della demitizzazione, che trovava allora in Tolstoj il suo mentore - appare nient'altro che un "innocente scherzetto" (49) Non certo Tolstoj, secondo Merezkovskij, bensì Nietzsche (che pure secondo Merezkovskij per altro verso mostra i segni di un'ambigua, simmetricamente rovesciata affinità con Tolstoj, ciascuno di loro avendo incarnato nella sua vita "ciò che egli stesso temeva e che l'altro voleva", ossia un paganesimo della terrestrità e della carnalità, Tolstoj, e un cristianesimo crocifisso, Nietzsche) (50) sarà destinato a essere l'autentico interlocutore di Dostoevskij. E infatti il tragico - questo luogo centrale, questo luogo di contraddizione - già in Dostoevskij come poi in Nietzsche implica "l'affermazione della vita nei suoi più oscuri e crudeli enigmi"

Non solo, ma esso non è dicibile se non da una parola che compendia sia l'insegnamento di Zosima e di Makar sia l'insegnamento di Zarathustra: quella che dice la "fedeltà alla terra", e va nel senso d'un prolungamento postcristiano della preclassicità pagana (se gli antichi "nel più profondo del tripudio orgiastico" avevano sempre "il presentimento di un tragico dolore", viceversa "noi, nel più profondo del dolore cristiano, abbiamo sempre il presentimento di una gioia") Ma Dostoevskij -

come Nietzsche, del resto; e qui secondo Merezkovskij il pensiero di Dostoevskij, allo stesso modo che il pensiero di Nietzsche, mostra il proprio limite - non pensa fino in fondo l'unità degli opposti e anzi la conversione dell'uno nell'altro. Per esempio, osserva Merezkovskij, la visione del cadavere di Cristo resta in Dostoevskij come un residuo sottratto all'amor fati anche se, paradossalmente, proprio in ciò Dostoevskij si spinge oltre Nietzsche, perché ha saputo interrogarsi anche "sull'assurdo problema: come Dio abbia potuto permettere ciò" (51)

È soprattutto in queste osservazioni solo apparentemente marginali, più ancora che nell'impianto di base dove il tragico è riportato entro il quadro d'un misticismo a sfondo panteistico, che l'interpretazione di Merezkovskij incontra quella di Sestov; e mentre si propone di proseguire la filosofia della tragedia nel senso d'una religiosità sincretistica che inveri e superi simultaneamente paganesimo e cristianesimo, di fatto la riconferma e addirittura la dilata. Al punto da costituire il preambolo, poi rimosso, di quella irruzione del pensiero dostoevskiano sulla scena della filosofia europea per opera di autori che, come soprattutto Lukacs, ne esalteranno univocamente le virtualità demoniache e "lucife-rine" (per dirla appunto con Lukacs), sia nella prospettiva d'un messianismo apocalittico e teurgico, sia in quello d'un nichilismo aporetico e malinconico. (52)

4. Intorno al caso Lukacs.

Naturalmente non è questa la sola direzione in cui si sarebbe incanalato l'interesse per Dostoevskij; un interesse, questo, letteralmente esplosivo, negli anni Dieci e Venti, tra i giovani filosofi tedeschi. Tra l'altro, bisognerebbe anche ricordare episodi che sfuggono alla presa d'una rassegna storiografica e tuttavia ne segnalano, in profondità, movimenti rivelatori. Per esempio, secondo un'autorevole testimonianza (53), Heidegger negli anni del primo insegnamento di Friburgo, avrebbe lungamente meditato sull'opera di Dostoevskij, rileggendola nella traduzione completa -

di cui aveva curato personalmente l'acquisto per la biblioteca di quella università - allora in corso a cura di Moeller van den Bruck e con la supervisione di Merezkovskij. (54) Ma, com'è noto, di ciò nell'opera di Heidegger non resta quasi traccia.

Tuttavia anche questo semplice cenno - anzi, questo ricordo d'una significativa rimozione - riconduce all'assunto di partenza.

Infatti, come dimostrano le prefazioni da lui apposte ad alcuni volumi della sua traduzione tedesca, ciò che attraeva Moeller van den Bruck nel pensiero dostoevskiano era non solo il suo carattere chiliastico, ma soprattutto il suo carattere per così dire profetico: e cioè, in definitiva, la possibilità di giudicare l'attualità storica attraverso gli schemi di un millenarismo catastrofe e inaugurale, ma soprattutto a forti tinte nazionalistiche. (Contemporaneamente Moeller van den Bruck lavorava al famigerato e inquietante *Das dritte Reich*; cosa, questa, che se si pensa all'interpretazione di Dostoevskij da lui proposta quasi a sostegno della sua filosofia della storia e all'interesse da essa suscitata in Heidegger, getta una luce perlomeno equivoca su quella che sarà la successiva e, sia pur temporanea ma ugualmente sinistra, fascinazione heideggeriana per il nazismo.) In particolare, Moeller van den Bruck si sofferma su quella che è la scenografia dell'opera di Dostoevskij: la "Kreuzung aller Züge", la metropoli. Che appunto è il luogo d'una crucialità marginale, estrema, al limite del "non più sopportabile" ma nello stesso tempo d'una "sperimentazione criminale" (la vicinanza con Lukacs su questo punto, è impressionante: anche se non c'è nessuna prova di un qualche scambio effettivo) che ne sposta continuamente l'orizzonte e la mantiene in una tensione dialettica e tragica (55) E con questo non solo si fa densa di significato la chiamata di Merezkovskij a supervisore dell'impresa editoriale, ma si fa anche evidente il nesso con quelle interpretazioni di Dostoevskij, per opera di intellettuali russi emigrati e poi, dopo la rivoluzione d'ottobre, rimasti in Germania, i quali sulla scia di Sestov ma oltre Sestov s'interrogavano sul senso d'un'avia negativa alla palingenesi.

Di vere e proprie interpretazioni, in questo caso, non si può parlare - solo più tardi, e in forme verosimilmente lontane dalle

intenzioni di partenza, esse prenderanno corpo -, trattandosi piuttosto d'un dibattito, di cui sono rimaste poche ma significative testimonianze (56), all'interno di alcune cerchie filosofiche, a cominciare da quella di Weber. Qui le cose, dal punto di vista storico, possono essere puntualizzate con una certa chiarezza. Heidelberg - in particolare la scuola di Windelband - fin dai primissimi anni del secolo era stata un avamposto dell'incontro tra la filosofia russa e la filosofia tedesca. Nel 1904 vi era giunto, da Pietroburgo, Nikolai von Bubnov; nel 1908, da Mosca, Fedor Stepun, seguito, di lì a poco, da Sergius Hessen. Se solo molto più tardi - negli anni Trenta, Hessen, e negli anni Cinquanta, Stepun - questi ultimi avrebbero dedicato a Dostoevskij alcuni saggi di diseguale valore ma talvolta, come nel caso di Stepun, di assoluto rilievo, fin d'allora però viene agitata l'idea d'una rilettura della mistica ortodossa attraverso categorie filosofiche europee. Cosa, questa, che trova un suo sbocco programmatico nel fascicolo che la rivista "Logos", di cui Bubnov aveva tra l'altro progettato un'edizione russa, nel 1910 dedica espressamente alla mistica millenaristica e messianica (57)

A questo fascicolo contribuisce, indirettamente, anche Lukacs. Ma non è a esso che Lukacs affida i suoi pensieri più febbrilmente accesi e più nascostamente visionari circa il senso dell'accumularsi sul fronte della modernità dell'antica speranza apocalittica e del suo passare attraverso Dostoevskij. Ne testimoniano una serie di appunti, stesi a ridosso della Teoria del romanzo, probabilmente tra il '14 e il '15, e quasi si trattasse d'un suo ideale prolungamento, ma poi abbandonati, anzi dimenticati e successivamente anche negati, quando il pensiero lukacsiano si sarà avviato sui binari del materialismo dialettico. Questi appunti, questi fogli sparsi difficilmente ordinabili e anche difficilmente decifrabili, saranno trovati in anni recentissimi, dopo la morte di Lukacs, quasi casualmente (58): coglierne ora qualche tratto, nel buio, è come toccare una lava che certo è stata incandescente ma che ora appare come due volte spenta: poiché, nonostante in essi si dia ancora a riconoscere, nel punto di massima tensione, il modo dell'appropriazione di Dostoevskij da parte del pensiero utopico e

negativo, l'intenzione teorica di fondo, come Lukacs probabilmente riconosce tant'è vero che la lascia cadere, è risucchiata da quel pensiero e dal suo restare troppo precariamente in bilico tra religione e rivoluzione.

L'interpretazione di Dostoevskij non occupa che una piccola parte del manoscritto, che poi divaga in una ridda di spunti di cui qui si può tener conto solo nella misura in cui riflettono il nucleo tematico in questione. Essa s'incentra sull'affermazione del carattere "luciferino" del pensiero dostoevskiano: ciò significa che in Dostoevskij il negativo affiorerebbe come potenza occultata e repressa ma disvelante e maieutica, tanto che Dostoevskij sarebbe costretto a criminalizzare le figure che l'incarnano (Raskol'nikov, Stavrogin, Ivan Karamazov) precisamente per conservarne intatta la portata devastante e terroristica ma anche novitativa e aurorale. Cito, spigolando, tra le pp. 8-40 del manoscritto:

Luciferino [] l'estrema oscillazione del tipo Ivan è: tra l'essere e il non essere di Dio (essi sono atei che credono in Dio, forse Kirillov è un'eccezione) perciò come conseguenza del non essere di Dio: una nuova morale, piuttosto: tutto è permesso (e devono fallire) Si deve dar forma, allusivamente, al nuovo silenzioso Dio bisognoso del nostro aiuto e ai suoi credenti (Kalaev) che si ritengono ciononostante atei [] il Messia verrà solo dal più compiuto degli eretici. [] Romanzo criminale, andare fino in fondo, far saltare le "istituzioni", delitto necessario. [...] Ciò che è colmo d'orrore, sfondamento della realtà. [...] Piccolezza di . Nietzsche al confronto [...] in Dostoevskij Dio è morto - per gli altri: un errore chiarito.

Perciò solo in Dostoevskij è successo qualcosa a causa dell'ateismo.

Terrore come mistica della mancanza di Dio.

Questo montaggio, per quanto arbitrario, permette però di cogliere l'interno movimento dell'interpretazione lukacsiana di Dostoevskij. Secondo Lukacs, dunque, accade in Dostoevskij qualcosa di decisivo per il pensiero occidentale (qualcosa di cui

l'occidente non avrebbe potuto prendere atto senza di lui: "piccolezza di Nietzsche al confronto") Cioè: in Dostoevskij la morte di "Dio non solo appare come un evento e non come un residuo metafisico liquidabile sul piano argomentativo ("per gli altri: un errore chiarito"), ma si spalanca sulla contraddizione che imprigiona la supposizione dell'esistenza di Dio nella sua negazione, che evoca quindi nel vuoto d'una Gottverlasung, l'impossibile, disperato, assurdo compimento messianico ("l'estrema oscillazione" del "silenzioso Dio bisognoso") In altre parole, se pure una traduzione qui è lecita: Dio muore, e morendo incontra nel non essere il modo d'essere che gli è proprio, tant'è vero che è Dio stesso a presentarsi al di là della sua morte non come risorto bensì come morto, Dio dunque assolutamente povero e nudo e da vegliare in una veglia funebre, Dio in cui tutta la realtà precedente s'inabissa, Dio degli atei. Dunque, non solo Dio non appare come il sostegno metafisico dell'essere, ma al contrario è l'essere che si nega in Dio e si converte nel non essere, dove il Messia viene incontro ma da una distanza infinita e si offre come l'estremo segno della povertà e della nudità della terra.

Che, dunque, si apre al terrore, allo spavento rovesciato su di sé. Il terrore è in Dio, anzi, nella "mistica" di Dio che non c'è e tuttavia chiama a sé, al suo non essere: Dio che, dunque, spiana le vie del terrore, le vie della trasgressione inesausta e del delitto, le vie che spingono la realtà al di là di se stessa, nell'al di là della morte di Dio. Come dice Lukacs: agli atei che credono in Dio, tutto è permesso e devono fallire (59) Questa specie di demonizzazione dell'esperienza religiosa - in cui Lukacs, liberandosene con toni violentemente polemici, di lì a poco riconoscerà l'esito inevitabile d'una prospettiva da lui bollata come irrazionalistica - non si scioglie dal suo nodo e resta a mezzo tra la metafisica del tragico e l'utopia della redenzione.

Nell'arco dello sviluppo del pensiero del giovane Lukacs, essa rappresenta sicuramente la parola più equivoca ma anche l'ultima, quella che trascina l'incompiuta interpretazione di Dostoevskij nell'archivio dei progetti da liquidare. Eppure, quando negli anni Cinquanta Lukacs tornerà su Dostoevskij (60), lo farà

riprendendo le fila del suo discorso interrotto e rimosso; anzi, non esiterà a correggerne l'impostazione, sì, sulla base d'un marxismo quanto mai ortodosso, ma più sottilmente alludendo a quella serie di scritti risalenti agli stessi anni degli appunti dostoevskiani, in cui si era interrogato sull'aporia che separa, come destino della modernità, metafisica del tragico e utopia della redenzione. (Sono i cosiddetti scritti sul romance: dove Lukacs sostiene la tesi per cui la modernità affida la sua malinconia - cioè il riconoscimento della condanna dell'eroe, che nel suo ergersi contro un cielo vuoto di ogni risposta assume tratti grotteschi e comici, a esigere l'inesauribile struggendosi pateticamente - non più alla tragedia bensì al genere misto, appunto al romance.) (61)

Ed ecco cosa scrive Lukacs nel suo saggio dostoevskiano del 1943: il "martoriarsi" dei personaggi di Dostoesvkij costituisce "la protesta più ardente che mai sia stata pronunciata contro l'ordinamento sociale dell'epoca", ma l'esito di ciò per un verso è "disperazione" che si consuma nella vana lotta per il senso perduto o in via di perdersi della vita e per l'altro è "sperimentalismo" che si autodivora e anziché risolversi nella positività dell'azione politica dà luogo alla "tragicomicità del solitario", la cui esistenza priva di contenuto diventa "monomaniacale, scissa, in definitiva ridicola" Stavrogin, la perfetta incarnazione d'una esperienza religiosa demonizzata, lo prova e lo dice esplicitamente (62)

Ora, legare il demoniaco al comico è cosa che apparentemente ribalta l'idea d'una demonicità prometeica e ribelle, appunto l'idea che fa da sfondo a entrambe le interpretazioni lukacsiane di Dostoevskij. Ma non è così. Il demoniaco e il comico, come aveva visto Ernst Bloch, possono benissimo stare insieme. Riprendendo da Lukacs - quasi alla lettera, come oggi la scoperta del manoscritto lukacsiano attesta fino a suggerire l'ipotesi d'uno sviluppo da parte di Bloch (a partire dal '16) di alcuni dei temi che Lukacs nello stesso anno aveva di colpo abbandonato (63) l'idea che la cifra segreta della storia, e cioè la sua redimibilità, si sveli al modo d'una apocalisse parodistica e caricaturale, Bloch non esita a identificare il Messia con Lucifero, da una parte, e con don Chisciotte, dall'altra. Ciò

accade in particolare nelle pagine del saggio conclusivo (scritto due anni più tardi rispetto al corpo dell'opera, ossia nel '18) dello Spirito dell'utopia, dove Bloch allude allo stare nella luce del giudizio ma dalla parte di Ivan... Ancora una volta, dunque, la direzione interpretativa è quella della linea che da Sestov, per quanto l'accostamento appaia discutibile, arriva a Lukacs.

Note

1 Questa espressione, Dostoevskij la mette in bocca al demonio (cfr. II, 5, p. 894), quasi a indicare il carattere effettivamente arrischiato oltre che sdoppiante dell'operazione cui si riferisce, che è certamente irriducibile a quella dialettica per cui l'opposizione non si dà in definitiva se non dal punto di vista del suo già avvenuto superamento. Del resto, è significativo che I fratelli Karamazov, in origine, dovessero avere per protagonista - il tratto autobiografico è evidente - un personaggio descritto come "ora ateo ora credente, ora fanatico e settario, ora di nuovo ateo" (cfr. la lettera a N. Majkov del 24 marzo 1870). Naturalmente, un'interpretazione di questo atteggiamento in chiave di sperimentalismo intellettuale a sfondo demoniaco è a sua volta sviante e riduttiva, non fosse che per il suo battere su uno solo dei due accenti che lo scandiscono; rappresenta perciò un buon correttivo, anche se molto lontana nel tempo dalla stesura di quest'opera che sigilla l'intera produzione dostoevskiana, la lettera a N. D. Fonvizina del 20 febbraio 1854 in cui Dostoevskij si dichiara "figlio del secolo, figlio della miscredenza e del dubbio", ma anche uomo la cui "sete di fede" è tanto più forte "quanto più sono gli argomenti contrari"

2 Dostoevskij avrebbe pubblicato il suo discorso nel Diario di uno scrittore (agosto di quello stesso anno), facendolo precedere da Una parola di spiegazione. Cfr. III, pp. 1251-80.

3 La metafora del "palazzo di cristallo" compare nelle Memorie dal sottosuolo (I, 3, pp. 119 sgg.); essa adombra il progetto che nei Demoni sarà portato alle sue estreme conseguenze teoriche da Sigalev, il quale proporrà un "sistema" in grado di compiere il passaggio "dall'assoluta libertà all'assoluto dispotismo" e di "far morire il desiderio" (II, 3, pp. 458 sgg.).

4 III, p. 1279.

5 Dostoevskij ricorda questo particolare non senza un'ironica allusione alla sua vita trascorsa buona parte negli alberghi, ma in situazioni spesso incresciose per via delle difficoltà economiche (o è semplicemente un soprassalto di amor proprio, il suo volersi pagare i pasti da sé?)

6 Alludo, qui, alla critica nichilistica di questa nozione sviluppata da Ivan Karamazov nel celebre dialogo con Alësa che prelude all'esposizione della "Leggenda del Grande Inquisitore" (II, 5, pp. 344 sgg.) e la risposta indiretta dello starec Zosima (in particolare, cfr. II, 5, pp. 247 e 412 sgg.).

7 La frase di Tolstoj è riportata da Konstantin Leont'ev nel suo pamphlet scritto l'indomani del discorso di Dostoevskij e intitolato I nostri nuovi cristiani. (Di quest'opera esiste una traduzione tedesca a cura di N. von Bubnov nella sua importante raccolta Russische Religionsphilosophen, Heidelberg 1956, da cui cito, p. 78.)

8 Secondo la testimonianza di V. V. Stasov, in un articolo apparso nell'ottobre del 1888 sul "Messaggero nordico" (Cfr. la nota del curatore in calce alla citata lettera di Dostoevskij alla moglie dell'8 giugno 1980, Epistolario cit., p. 605.)

9 L'intervento polemico di A. D. Gradovskij era apparso su "Golos", la rivista diretta da A. A. Kraevskij (inviso a Dostoevskij), nel mese di luglio. Ad agosto appare nel Diario di uno scrittore l'ampia risposta di Dostoevskij (cfr. III, pp. 1281-318).

10 III, p. 1278.

11 Cfr. L. Pareyson, La sofferenza inutile in Dostoevskij, in "Giornale di Metafisica", IV, 1, gennaio-aprile 1982, p. 142.

12 III, p. 1266.

13 III, p. 1270.

14 Cfr. L. Pareyson, art. cit., p. 142 (Pareyson rinvia a N. Berdjaev; del quale cfr. La concezione di Dostoevskij, Torino 19772).

15 Cfr. L. P. Grossman, Dostoevskij, Milano 1977, pp. 460 sgg.

16 III, p. 1260.

17 III, p. 1265.

18 È l'interpretazione sulla quale ha insistito con particolare vigore e penetrazione (riferendola, però, al socialismo piuttosto che al nichilismo; ma la sostanza del problema è quella) N. Berdjaev. Cfr. N. Berdjaev, *La concezione di Dostoevskij* cit., pp. 13 sgg.

19 III, p. 1278.

20 Questa commemorazione e gli altri due saggi redatti da Solov'ev subito dopo la morte di Dostoevskij si possono trovare anche in traduzione italiana, a cura di L. Dal Santo (Dostoevskij, Milano 1981), alla quale faccio riferimento.

21 Op. cit., pp. 45 sgg.

22 Ivi, pp. 59 sgg.

23 La lettera è indirizzata a N. Petersen. A proposito di questo tema, Dal Santo nella prefazione alla traduzione citata ricorda l'influenza esercitata sia su Dostoevskij sia su Solov'ev da N. F. Fedorov, quello che sarà chiamato "il filosofo solitario e incompreso".

24 Ciò accadrà in un'opera pubblicata nel 1900 nella quale Solov'ev raccoglie i Tre dialoghi sulla guerra, il progresso e la fine della storia umana insieme con La leggenda dell'Anticristo. Questa paradossale conversione a Dostoevskij da parte del dostoevskiano Solov'ev è stata sottolineata da P. Evdokimov nel secondo dei suoi due volumi dedicati a Dostoevskij (Gogol' e Dostoevskij, ovvero la discesa agli inferi, a cura di G. Vendrame, Roma 1978, p. 144).

25 Cfr. la nota 7 a questo capitolo.

26 Op. cit., pp. 85 sgg.

27 Ivi, pp. 91 sgg.

28 Ivi, p. 95.

29 Ivi, p. 97.

30 La quale a sua volta, come si vedrà, inaugura un filone interpretativo che influenzerà fortemente l'intera storia successiva delle interpretazioni filosofiche dostoevskiane, grazie anche alla risonanza che le dettero quei giovani intellettuali russi (von Bubnov, Hessen, Stepun) venuti a perfezionare i loro studi filosofici in Germania, dove avrebbero trovato, alla scuola di Weber e di Windelband, alcuni coetanei, come Lukacs e Bloch,

pronti a raccogliere e a sviluppare le indicazioni in essa contenute.

31 Scrive Nietzsche in una lettera da Nizza del febbraio 1887: "Un fortuito incontro in libreria: Dostoevskij. La voce del sangue si fece tosto sentire e la mia gioia fu estrema" Interessante anche quanto si legge nei frammenti postumi dell'inverno 1887-88, a proposito dei Demoni e della figura di Kirillov in particolare, sebbene l'atteggiamento di Nietzsche sia piuttosto prudente: Nietzsche sembra riportare quella che lui chiama la "logica dell'ateismo", incarnata appunto da Kirillov, all'idea cristiana di redenzione (cfr. le pp. 345-50 dell'ed. Colli e Montinari, vol. VIII, II) Sui rapporti Nietzsche-Dostoevskij in generale, cfr.: W. Gesemann, Nietzsche Verhältnis zu Dostojewski auf dem europäischen Hintergrund der 80er Jahre, in "Die Welt der Slawen", 6, 1961, pp. 129-56; C. A. Miller, Nietzsches Discovery of Dostojewsky, in " Nietzsche-Studien ", vol. II, 1973, pp. 202-57; Id., The Nihilist as Tempter-Redeemer: Dostojewsky's "Man-God" in Nietzsches Notebooks, ivi, vol. IV, 1975, pp. 175-226; Id., Nietzsches "Soteriopsychologie" im Spiegel von Dostojewskis Auseinandersetzung mit dem europäischen Nihilismus, ivi, vol. VII, 1978, pp. 130-57.

32 Un episodio significativo: poco dopo la morte di Dostoevskij, Rozanov avrebbe sposato Apollinaria Suslova, che negli anni Sessanta era stata la compagna di Dostoevskij.

33 L'opera, certamente una delle più penetranti in assoluto tra quelle dedicate a Dostoevskij, avrebbe conosciuto la sua maggiore fortuna solo dopo la morte di Rozanov e sarebbe stata tradotta in tedesco: Dostojewski und seine Legende vom Grossinquisitor. Zur Analyse der Dostojewskischen Weltanschauung, Berlin 1924 (da cui cito)

34 Traduzioni tedesche e francesi risalgono agli anni Trenta; più recente la traduzione italiana (La filosofia della tragedia. Dostoevskij e Nietzsche, a cura di E. Lo Gatto, Napoli 1950), cui si riferiscono le citazioni.

35 Op. cit., pp. 3-4.

36 Ivi, p. 35.

37 Ivi, pp. 37 sgg.

38 Aggiunge Sestov: "Dostoevskij vorrebbe precisione, chiarezza, pienezza di vita; ma egli deve confessare che una tale "felicità" è stata già pur sempre inghiottita dalla storia" (ivi, p. 64), e ancora: "Se compito dell'uomo è conquistare la felicità sulla terra, tutto è perduto per sempre: può forse la felicità futura scontare l'infelicità passata e presente?" (ivi, p. 97).

39 Ivi, pp. 117 sgg.

40 Ivi, pp. 109 sgg.

41 In questo suo saggio, N. K. Michajlovskij (che sin dalla fine degli anni Sessanta si era schierato con i cosiddetti "nobili dalla cattiva coscienza" e aveva manifestato le sue simpatie per il populismo rivoluzionario) attacca Dostoevskij soprattutto sul piano di quella che a lui pare la sua ideologia conservatrice. Ciò non gli impedisce di portare alla luce aspetti dell'opera dostoevskiana allora sottaciuti.

42 "Prospettive veramente infernali: non ciò che l'uomo pensa dello spirito malvagio che lo insidia, ma ciò che questo spirito pensa di se stesso - ciò è quanto la "Leggenda" esprime in modo mirabile", si legge nelle pagine conclusive del saggio di Rozanov (op. cit., p. 194).

43 Ivi, pp. 114-5.

44 Ivi, pp. 144 sgg. La lettera di Dostoevskij ricordata poco sopra è quella a N. A. Ljubimov del 10 maggio 1879; quanto all'idea del primato della vita sul suo stesso "senso" è interessante notare come Zosima innalzi al Libro di Giobbe la prospettiva di Ivan per cui varrebbe la pena di vivere anche se il mondo fosse un inganno diabolico e, benedicendo con Giobbe la vita anche nell'infuriare del male, implicitamente indica una possibile risposta alla fondamentale obiezione di Ivan secondo la quale "il mondo di Dio" non può essere accettato neppure, e anzi a maggior ragione, se la fine giustificasse "tutto" (II, 5, pp. 335 sgg., 343 sgg., 418 sgg.). Problematica, questa, che Rozanov tocca magistralmente, in particolare alle pp. 75-7.

45 Il peccato della disperazione, o, in senso religioso, la malinconia, secondo Rozanov è il tratto caratteristico della cultura moderna come cultura permeata dal senso d'una mancata

redenzione. Perciò la "Leggenda", dice Rozanov, è una metafora della modernità (cfr. op. cit., pp. 172 sgg.).

46 Ivi, p. 196.

47 Il libro di Merezkovskij è stato tradotto in italiano nel 1938 da A. Poliedro e ristampato recentissimamente (1982). A questa traduzione si riferiscono le citazioni.

48 Op. cit., p. 4.

49 Ivi, p. 331.

50 Ivi, p. 351.

51 Ivi, p. 419.

52 Il tutto, sullo sfondo di quella che oggi appare sempre più come una delle questioni caratterizzanti la svolta del secolo, soprattutto per quello che riguarda la Germania: la questione del tragico, di cui Lukacs appunto non esitò a riconoscere la centralità.

53 La testimonianza citata è di H. G. Gadamer.

54 *Sämtliche Werke*, München 1922-28.

55 Mi riferisco alla prefazione del vol. XX, t. 2, in particolare alle pp. XV-XVII.

56 La fonte principale restano le memorie in 3 voll., successivamente pubblicate anche in una versione ridotta, di F. Stepun, *Vergangenes und Unvergängliches. Aus meinem Leben*, München 1947-50.

57 Con il titolo: *Vom Messias. Kultur-philosophische Essays*. (Quanto ai saggi Hessen e Stepun, rimando ai capp. II e III della prima parte; quanto invece al progetto d'un innesto della tradizione speculativa ortodossa nel tronco della filosofia europea, esso sarà in seguito continuato da von Bubnov, al quale tra l'altro si deve la preziosa, citata raccolta *Russische Religionsphilosophen*).

58 Il Lukacs Archivum di Budapest ne è venuto in possesso nel 1971, insieme con altri inediti depositati presso una banca di Heidelberg.

Ringrazio qui Michele Cometa per avermi messo a disposizione la trascrizione dattiloscritta del manoscritto, a cura di Radnöti. Questa trascrizione, come lo stesso Cometa avverte nella nota introduttiva alla sua parziale traduzione italiana (in "Metaphorein", n. 8, novembre 1979-febbraio 1980, pp. 21-36),

non è del tutto attendibile, ma rispetta l'ordine stabilito da Ferenc Feher e Agnes Heller, anche nella numerazione delle pagine (la traduzione citata è di Cometa)

59 Non stupisce che questa via sia apparsa presto, a Lukacs stesso, del tutto impioseguibile, Cfr. la lettera a Paul Ernst dell'estate 1916, riportata in P. Ernst - G. Lukacs, *Dokumente einer Freundschaft*, a cura di K. A. Kutzbach, Dusseldorf 1974.

60 Precisamente nel 1953, con un breve saggio che il lettore italiano troverà nei *Saggi sul realismo*, Torino 1956.

61 Alcuni di questi scritti sono stati recentemente tradotti, e fatti precedere da un'informatissima traduzione, da M. Cometa, in G. Lukacs, *Scritti sul romance*, Bologna 1982.

62 Op. cit., pp. 277 sgg.

63 Cfr., in particolare, nell'ed. cit., le pp. 306 e 339-40.

Capitolo secondo

1918-1940.

Rettifiche, interventi occasionali e monografie sistematiche

1. Filosofia e letteratura: Hesse, Gide, Zweig, Ivanov.

Gli anni dell'immediato dopoguerra segnano una nuova svolta nella storia delle interpretazioni dostoevskiane. Traduzioni dell'opera completa come quella a cura di Moeller van den Bruck, ma anche traduzioni di saggi fortunati (Sestov, Merezhkovskij), si accompagnano a prese di posizione sempre più ricorrenti da parte di poeti e scrittori, e sollecitano interventi spesso clamorosi ma in fondo occasionali e datati. Esempio, a questo proposito, il caso di Freud; il quale, verso la metà degli anni Venti, in un saggio su Dostoevskij e il parricidio (1) di grande risonanza non esiterà a dirsi tentato di "annoverare Dostoevskij tra i delinquenti" e questo sulla base delle sospette allusioni dostoevskiane a casi di violenza carnale oltre che della sua "predilezione per i caratteri violenti" e della sua "passione per il gioco".

Né Freud risparmia la concezione etica di Dostoevskij: il bisogno di espiazione in cui essa si riassumerebbe è da Freud ricondotto al senso di colpa per il desiderio realizzatosi della morte del padre, come dimostra, osserva Freud, l'accettazione dell'ergastolo, da parte di Dostoevskij innocente, in quanto inflittogli per decreto di quel sostituto della figura paterna che è lo "zar piccolo padre" (2)

Questa tendenza vistosamente riduttiva è riscontrabile anche in alcuni dei poeti e degli scrittori che in quegli anni non mancarono di confrontarsi con Dostoevskij. Bisogna dire, però,

che in alcuni di essi il presentimento della portata dell'opera dostoevskiana scavalca senz'altro il piano d'un discorso meramente espressivo del gusto di un'epoca. Lo attesta, tra l'altro, il prepotente affiorare di costellazioni concettuali che il precedente lavoro ermeneutico aveva individuato ma non ancora divulgato o addirittura, come si è visto, lasciato cadere.

In un'opera pubblicata a Berna nel 1920, Hesse raccoglie due saggi dostoevskiani, dedicati rispettivamente all'Idiota e ai Fratelli Karamazov. (3) La prospettiva sembra spengleriana; ma è evidente che, se Hesse vi si avvicina, è per forzarla in una direzione che ne liquida senz'altro i presupposti. Leggere Dostoevskij, osserva Hesse, significa infatti prendere atto che i tanto chiacchierati "declino dell'Europa", "crisi dell'Occidente" e "destino della civiltà" - il riferimento a Spengler salta agli occhi, anche se inesplicitato, e del resto la stesura di questi due saggi è immediatamente successiva alla lettura da parte di Hesse della prima parte del Tramonto dell'Occidente - esigono per essere compresi altre categorie che quelle di "ciclo" e di "processo", le quali appartengono a un quadro teorico ancora influenzato dal positivismo e comunque scompaginato proprio da ciò che l'opera dostoevskiana, al di là dello stesso Dostoevskij, porta in primo piano. Ed è l'idea stessa di tempo a essere messa in questione, sulla base del riconoscimento del carattere epocale della storia: idea, questa, sottoposta da Dostoevskij a una specie di verifica paradossale ed estrema, attraverso la saldatura di esperienza auratica dell'intemporalità e di esperienza escatologica della fine del tempo. Ne risulta una concezione del "ritorno" non organicistica ma semmai naturalistica (però in senso presocratico), che punta direttamente all'origine, nel cono d'una luce micidiale. Luce appunto auratica e apocalittica, questa - "il tempo non ci sarà più" -, ma d'una apocalisse infera, rovesciata, regressiva: si tratta infatti del disvelamento dell'inizio e non della fine, dell'accettazione del disordine e non del compimento del senso, dell'abbandono al passato remoto (che è intemporale e dissipatamente produttivo come l'impeto sotterraneo della natura) e non dell'attesa del futuro anteriore (che è intemporale, chiuso in se

stesso, accartocciato alla maniera del cielo dell'ultimo giorno) Se Myskin si consegna all'inconscio, alla follia, all'animalità è per ritrovare nel "fango primigenio" la possibilità "di ricominciare daccapo a creare, a valutare, a dividere il mondo", e se i Karamavoz e la loro "sostanza spirituale ancora informe" si consumano nella "forma" in cui si può soltanto morire e non vivere, è, conclude Hesse, per riaprire la via verso "l'Asia, le sorgenti, le "madri"" (4) A Dostoevskij si era accostato anche Gide fin dagli anni Dieci, con due articoli sul "Figaro"; ma di particolare rilievo è la sua conferenza tenuta al Vieux-Colombier, nell'arco delle celebrazioni del centenario dostoevskiano, nel 1921 (articoli e conferenza saranno da lui raccolti in volume due anni dopo) (5) Gide vi ribadisce la tesi dell'atteggiamento sperimentale che Dostoevskij assumerebbe programmaticamente, ma per trasferirlo in ciascuno dei suoi personaggi: i quali, appunto, sperimentano, saggiano, portano all'estremo quella che in definitiva è la disperazione di Dio. Il movimento è dialettico: giacché, dice Gide, Dio lo s'incontra all'estremità del suo abbandono, dove la fede negata è ripresa dalla parte della sua stessa negazione, come nella domanda: "Signore, da chi andremo?" È per questo, ad esempio, osserva finemente Gide, che Dostoesvkij mette il superuomo in rapporto - sia nel senso dell'inciampo nella propria contraddizione, sia nel senso dell'apparizione del proprio doppio - non con la volontà di potenza, bensì con la volontà di patimento, di dissipazione, addirittura di peccato. Accade perciò, fa osservare Gide, che Raskol'nikov abbia nel miserabile Marmeladov il suo unico, autentico interlocutore, quello capace di dirgli:

"Ma voi sapete cosa significa non saper più dove andare?"; accade che Zosima s'inginocchi davanti a Dmitrij; accade che Tichon veda Stavrogin caricato di sventura più che di colpa.

Gide a questo proposito cita ripetutamente e parafrasa Blake ("se il folle persevererà nella follia, diventerà saggio", "senza contrari non c'è progresso", "non c'è opera d'arte senza collaborazione del demonio"), ma ricorda anche un suo incontro, durante la guerra, con Walther Rathenau, il quale aveva osservato, a proposito della rivoluzione d'ottobre e della possibilità di

comprenderla alla luce delle apocalittiche prefigurazioni dostoevskiane: "un popolo non può prendere coscienza di sé se non precipitando nella sofferenza e nell'abisso del peccato"

Questo per dire che il "demonismo" dostoevskiano è di fatto al di là di se stesso: non, dunque, un praticare la negatività in senso costruttivo e progressivo, bensì un mettersi dalla sua parte con disperata speranza, fino all'esaurimento di tutte le vie della negazione (6)

Tracce di questa problematica si trovano anche in un'opera che Stefan Zweig aveva pubblicato nel 1920 e dedicato, insieme, a Balzac, Dickens, Dostoesvkij (7); opera, questa, che conoscerà subito un largo successo e sarà quasi immediatamente tradotta anche in Italia. Zweig vi sostiene la tesi che in Dostoevskij "demoniaco" e "tormento di Dio" sono tutt'uno, e sono cioè il risultato della rottura più radicale dell'orizzonte della fede positiva come luogo di ricomposizione e di riconciliazione. In Dostoevskij, afferma Zweig, l'antitesi è permanente, l'unità è distrutta, l'oscillazione è insaldabile. È il demonio che tormenta l'uomo con l'idea di Dio, ma per lasciarlo senza risposta: "Io non so se Dio esista o no", dice l'infernale parassita apparso a Ivan. Dostoevskij resta "inchiodato alla croce della sua incredulità" e se si professa credente la sua non è che "un'umile menzogna", mentre la sua parola più autentica è da lui detta là dove osa affermare il primato della "vita" sul "senso della vita" Infatti il "segreto di Dostoevskij", il suo cercare un Dio che non trova, sta tutto nell'affermazione d'un sempre inconcluso differimento dell'esperienza, che proprio in quanto tale attesta come tutto ciò che è in ogni momento ha nel fatto di essere, qui e ora e non altrove, la sua ragione, e dunque è degno di esistenza, di amore, insomma di vita. Il che significa, in definitiva: Dostoevskij, predicatore cristiano, di fatto compie il passo decisivo verso il superamento del cristianesimo (8) (Tesi, questa, che Zweig sostiene sul filo della contraddizione: egli procede, infatti, secondo uno schema del resto ampiamente usato da molti degli interpreti di Dostoevskij, a quella unilaterale demonizzazione di Dio che proprio in base al riconoscimento del carattere ancipite del pensiero dostoevskiano dovrebbe in realtà

escludere.)

Sembra dunque uscirne ulteriormente confermata la linea delle interpretazioni dostoevskiane che nell'opera di Dostoevskij sostanzialmente vedono l'affermarsi d'una forma liminare e precaria di nichilismo tragico, nella direzione che, come s'è visto, va da Sestov a Lukacs e oltre. Non però che questa linea sia senza soluzione di continuità. Per esempio, con l'opera di Vjaceslav Ivanov - il quale, non a caso, si richiama a Rozanov - si assiste a un capovolgimento di prospettiva, al punto che il pensiero di Dostoevskij è trattato alla stregua d'un sistema teosofico.

Ma, nonostante questa pesante armatura, l'interpretazione di Ivanov - che di Dostoevskij s'era occupato fin dai primi anni Dieci, con un saggio di notevole importanza per quel che riguarda la successiva storia delle interpretazioni dostoevskiane in Russia: si pensi a Bachtin, che in quel saggio riconoscerà alcune anticipazioni delle sue tesi (9) - permette di liberare Dostoevskij da quello che stava diventando un luogo comune, cioè dalla sua appartenenza al novero degli autori maledetti e sata-nizzanti. In un suo libro su Dostoevskij. Tragedia, mito, mistica, scritto negli anni immediatamente successivi alla prima guerra mondiale e poi tradotto in tedesco (10), Ivanov riprende alcuni spunti di quel suo primo saggio e fa notare che l'opera dostoevskiana non solo non si lascia catturare, pur rappresentandola, dalla "terribile letale pestilenza" in cui la hybris della destrutturazione del senso e del valore spinge il soggetto a celebrare "l'apoteosi della propria mancanza di fondamento", ma, nel momento in cui la mette in scena, già la oltrepassa nella direzione del tragico: dove per tragico deve intendersi soprattutto il luogo della produzione e della sperimentazione del mito e di quella sua forma trascendentale, entro cui esso si produce, che è la lotta della luce e delle tenebre. Qui, la stessa caduta del senso, come esperienza radicale e non superabile dialetticamente della lacerazione, dell'ambiguità, della doppiezza, resta ancorata al suo controsenso. Essere posseduti da un'immagine che si dissolve e tuttavia rimanda all'inesauribile deposito degli archetipi che presentano come eterna l'idea stessa di dissoluzione, essere valutati da una misura che non c'è o che è

venuta a mancare ma proprio perciò sovrasta paradigmaticamente la propria assenza, essere assaliti da una speranza che è tolta ma insieme affidata alla disperazione, che appunto la conserva: questo il tragico. Questo il tragico secondo Ivanov, nel suo rapporto con il pensiero contemporaneo. Liberandolo, Dostoevskij indica l'alternativa a quella che sarebbe, invece, l'inevitabile conclusione nel solipsismo idealistico, che non è altro, sempre secondo Ivanov, che "nichilismo" (11).

2. Nuove interpretazioni religiose: Hessen, Thurneysen, Natorp, Guardini.

Non è un caso che il libro di Ivanov trovi il suo maggiore ascolto in Germania. La Germania continua a essere la testa di ponte della ricezione filosofica di Dostoevskij. Ciò vale anche per quei pensatori russi che in patria si sarebbero inevitabilmente scontrati prima con i giudizi sprezzanti, anche se in seguito parzialmente rettificati, di Lenin ("l'opera dostoevskiana: io non voglio averci niente a che fare") e poi con le prese di posizione, diventate canoniche, alla Ilja Ehrenburg ("Dostoevskij è l'unico scrittore che abbia saputo dire la verità: la verità del condannato a morte, però, non quella di chi deve educare il popolo") Tant'è vero che il maggior contributo allo studio di Dostoevskij che vede la luce in Unione Sovietica negli anni Venti (l'opera di Bachtin deve considerarsi successiva, anche se i primi risultati, già cospicui, delle sue ricerche dostoevskiane risalgono al 1929) è rappresentato dalla monografia di Leonid P. Grossman; (12) lavoro, questo, che ha prodotto una buona messe di documenti e di informazioni riguardanti soprattutto la vita di Dostoevskij, ma che appare oggi sul piano teorico pateticamente disarmato: basti citare passaggi come quello in cui Dostoevskij è assimilato al suo Stepan Trofimovic Verchovenskiĭ, l'esponente d'un liberalismo esangue che avrebbe il torto di non sapersi inverare nel materialismo rivoluzionario, oppure come quello in cui la sua opera è vista come la prova e contrario che "il più alto scopo dello sviluppo storico,

cioè la libertà, è possibile solo nell'ateismo" (13)

In Germania, nell'ultimo scorcio degli anni Venti, Sergius Hessen pubblica un suo saggio su Il bene e il male in Dostoevskij.

Questo saggio conserva ancora numerose tracce del dibattito dostoevskiano che s'era svolto, in forma soprattutto latente e cioè senza sboccare in un numero di pubblicazioni che fosse adeguato alla sua vivacità, presso il circolo di Weber prima e presso la scuola di Windelband, poi. (14) Esso però porta decisamente il discorso, secondo quella che peraltro era un'indicazione allora emersa, sul piano etico e religioso. Per esempio, il problema del tragico, come problema che avrebbe nell'opera di Dostoevskij il suo ultimo orizzonte ma anche il luogo del suo dissolversi, è fatto corrispondere al passaggio dalla dialettica della negatività, per cui il negativo è rappresentato nel suo rapporto con il positivo, che lo esige per opporvisi, al circolo vizioso dell'al di qua del bene e del male, dove il male è colto nel suo negarsi non solo al bene ma anche a se stesso e, in quanto negazione della negazione, nel suo liberarsi del proprio carattere trasgressivo e perturbante: il risultato è che non c'è più nessuna tragedia - manca cioè la possibilità stessa della rappresentazione tragica - né ribellione o disperazione, ma solo un "perverso discendere nell'oscurità del sottosuolo" che è pura, gelida, statuaria comicità, la quale denuncia se stessa e non ha altra possibilità di essere smascherata che attraverso la nuda esibizione della sua bassezza, del suo rintanarsi e abbassarsi, del suo abitare nel fondo. Su questa base Hessen sviluppa un suo confronto di Dostoevskij con Nietzsche, riprendendo quello che ormai nella storia delle interpretazioni dostoevskiane si presenta come un vero e proprio passaggio obbligato, ma aggiungendovi osservazioni non del tutto prive di originalità: a questo proposito, ricorderei il tentativo di riconoscere nella definizione e anzi nella teoria, sia pure implicita, del sosia o della maschera il tratto che più sottilmente unisce e nello stesso tempo più radicalmente separa Dostoevskij e Nietzsche; secondo Hessen, se Nietzsche nella maschera individua "la ragione del mondo", Dostoevskij invece nel sosia vede la sua "caricatura diabolica" (15) Bisogna però fare un passo indietro. Nei primi anni Venti, a distanza di pochi mesi

l'uno dall'altro, appaiono in Germania, dedicati a Dostoevskij, due volumi altamente rappresentativi dell'intenso fermento speculativo che caratterizzava il dibattito teologico di quegli anni. L'uno, di Ernst Thurneysen (16) si richiama alla teologia dialettica e ne costituisce anzi un'espressione notevole, l'altro di Paul Natorp (17) si richiama a sua volta alla mistica ebraica e riflette il tentativo di trasferire e sviluppare la problematica del neokantismo in una dimensione specificamente religiosa.

L'interpretazione di Thurneysen ha la sua chiave in una metafora: quella, già kierkegaardiana, del rapace il cui colpo d'ala risveglia negli altri uccelli gli istinti sopiti, in un misto di terrore e di seduzione, perché appunto è come se l'estremo pericolo che viene da fuori si svelasse improvvisamente già interno al minacciato e anzi da lui voluto. Dostoevskij irrompe nella quotidianità, e la scopre selvaggia. Egli spinge l'uomo oltre i confini della sua presunta natura, ed è allora un volto che sembra non aver più nulla di umano quello che ci guarda da una tale lontananza; eppure è il volto dell'uomo, il nostro volto, quanto mai prossimo e domestico. L'uomo di Dostoevskij, dice Thurneysen, sta di fronte a noi in una sorta di visionaria estraneità e grandezza, eppure non è che un doppio, un sosia di ciò che noi siamo qui e ora. Del resto, noi comprendiamo questa figura solo dopo che la guerra e la catastrofe europea ha riaperto tutte le porte dell'orrore; eppure, questa figura già si specchia, come dall'al di là di quelle porte, nel lago stagnante della profonda pace russa degli anni Settanta e Ottanta, e mostra come tutto sia già pronto, già deciso. Ci piacerebbe poter dire che noi, con quella figura, non abbiamo niente a che fare. Ma siamo noi che veniamo incontro a noi stessi. E allora ecco la domanda che l'opera di Dostoevskij pone: che cosa significa venire incontro a se stessi? Chi è questo "sé"? "Il suo [di Dostoevskij] segreto non è che questa domanda, la domanda sull'uomo" C'è qualcosa di "infinito", però, nel "portare tutte le cose al loro fondamento" Il fondamento è l'uomo, e lo è in un senso paradossale, rovesciante. Tutte le cose si rovesciano nell'uomo, secondo Dostoevskij. Dove non c'è più spazio che per l'assurdità d'una beffa demoniaca, lì risuona il più profondo sì

all'essere; dove non si vedono che prostitute e peccatori, lì incomincia il regno di Dio; dove trionfa la morte, lì è annunciata la resurrezione.

Dostoevskij, osserva Thurneysen, coglie la verità della parola che Nietzsche non avrebbe saputo pronunciare che con sarcasmo: "Solo dove ci sono tombe, ci possono essere dei risorti" (18)

A sua volta, l'interpretazione di Natorp, che pure è volta essenzialmente al chiarimento della situazione storica postbellica nei suoi riflessi culturali, ruota intorno a una questione che certamente trascende quella situazione. Perché, chiede Natorp, Dostoevskij giunge ad affermare che ogni vita è sacra, se nessuno come lui ha visto come non ci sia vita che non si radichi nell'empietà e nella profanità? Nella risposta di Natorp non è difficile scorgere in prospettiva il prolungamento d'un ragionare tipicamente cabalistico, almeno per quello che riguarda l'audace connubio di mistica e matematica. Il mondo di Dostoevskij, osserva dunque Natorp, è un vortice, una spirale infinita che non si sviluppa da un unico punto dato e secondo un'unica linea ascendente, bensì da punti diversi e secondo linee contrastanti, sicché si ha a che fare, più che con un'infinitezza unidimensionale, con l'infinità delle dimensioni. Questa figura, di cui la matematica possiede la formula, è un simbolo di Dio: Dio come l'al di là di ogni limite finito all'infinito processo di costruzione della sua figura, come l'inconcepibile che però è concepito in quanto tale, come il discordare simultaneo e assoluto ma risuonante in se stesso di tutti i suoni. E qui Natorp sposta il suo discorso sul piano dell'attualità, o meglio lo rende comprensivo anche di questo piano; la citazione di Hesse è polemicamente esplicita, e vale anche per ogni tentativo di oltrepassamento dello spenglerismo (ciò che implica la riduzione del concetto di crisi a categorie mutate dalle scienze della natura) attraverso una metafisica del ritorno alle fonti. Dice Natorp: Dostoevskij certo ha visto, evocando lo spettro d'una Europa che affoga nel suo sangue, il disgregarsi delle forme e il permanere del principio formativo. Ma tutto ciò dentro l'infinità divorante, e tuttavia tale da trascendere se stessa, di Dio, non nella direzione d'un improbabile recupero

dell'origine, luogo spento e a sua volta prodotto, costruito, artificiale (19)

Con Thurneysen e Natorp si può dire che la via delle interpretazioni religiose di Dostoevskij sia decisamente aperta, con squarci illuminanti, e lasci intravedere per l'opera dostoevskiana la possibilità d'un accostamento che non solo non la forzi unilateralmente occludendone lo sbocco nella positività di una rivelazione, ma tenga effettivamente conto della sua dialettica interna, quella che Dostoevskij stesso designava nei termini d'una contemplazione simultanea di "entrambi gli abissi" (fede e dubbio, peccato ed espiazione, disperazione e salvezza, e così via) Essa trova il suo naturale proseguimento nell'opera che Romano Guardini (di origine italiana, ma di cultura e di lingua tedesca) dedica, pubblicandola nel 1939, al Mondo religioso di Dostoevskij (20) Già il titolo dell'opera è esplicito; ancor più ciò che Guardini scrive fin dalle prime pagine: "i personaggi di Dostoevskij sono determinati da motivi o da potenze religiose; le loro decisioni più profonde vengono di là. Ma c'è di più: il suo mondo in quanto tale, il sistema delle sue realtà e dei suoi valori e tutta la sua atmosfera sono in fondo di natura religiosa" Il che vale, essenzialmente, in due sensi. Infatti le "potenze religiose" rappresentano per un verso quelle che Guardini chiama le forze elementari dell'esistenza (terra, popolo, ecc.), dall'altra quelli che per Guardini sono i modelli della tradizione biblica (Rachele nella figura della madre che piange la morte del figlio, il Cristo nella figura di Myskin, ecc.). Ora, osserva Guardini, in Dostoevskij si ha sempre a che fare con un'inflessione storica di questi modelli e spesso con la loro commistione, tanto che i modi e le forme della religiosità pagana vengono sempre riportati, e come giudicati, all'interno di una religiosità cristiana.

Così, per esempio, l'idea di Satov del Dio-popolo appare come il prodotto d'una frattura aperta dal cristianesimo e nello stesso tempo come il tentativo abortito di saldarla; la suggestione riconoscibile in Mar'ja per l'antica magna mater ha un che di malinconico e d'incompiuto, anzi di consegnato a un passato spento, insomma non è che un tratto di quella "malinconia di

Dioniso" che attraversa tutta l'opera di Dostoevskij come estremo confine e naufragio del paganesimo (21)

Su questa base Guardini esamina analiticamente i singoli romanzi di Dostoevskij, con esemplare vigilanza filosofica, e con aperture ermeneutiche forse discutibili, ma non facilmente igno-rabili o scavalcabili. Un solo esempio: il commento alla "Leggenda".

Bene, secondo Guardini essa non è che l'espedito strepitoso e mistificatore con cui un'anima bella giustifica non tanto la soppressione della libertà o la necessità di rispondere al male con i suoi stessi argomenti, bensì se stessa: ciò che fa Ivan Karamazov, appunto, il quale gode della sua protesta di fronte al male come spettacolo, come esistenza reificata e messa in scena, come recita di automi. Tutto nasce dalla passione puramente negativa e morbosa per il male che è propria di Ivan.

Ivan ama il male. E gli resta fedele, proponendo non di liberarne il mondo, ma di conservarlo in esso. Se Ivan afferma di "credere in Dio ma non nella sua creazione" è per staccare la creazione da Dio e farla sua "nel fascino singolare di un possesso usurpato" Ivan affida a Cristo la ribellione, ma appunto per legittimare il ruolo dell'Inquisitore. Cristo tace, passa come un paradigma di perdizione e - autentico prodotto della fantasia di Ivan, anzi suo sosia - toglie al mondo la salvezza e lo consegna, insalvabile, a colui che lo condanna (22)

3. L'interpretazione di Bachtin.

Il più approfondito e stimolante confronto con l'opera di Dostoevskij nella Russia postrivoluzionaria è certamente quello per opera di Michail Bachtin. Il quale fin dal 1929 aveva raccolto i suoi studi dostoevskiani in volume, anticipando soluzioni teoriche e critiche che solo in anni più recenti sarebbero state da lui riproposte e compendiate nella monografia, ben nota anche in Italia, dal titolo Dostoevskij. Poetica e stilistica. (23) In questione per Bachtin è precisamente la possibilità d'interpretare

filosoficamente Dostoevskij. Possibilità, questa, che Bachtin sembra senz'altro escludere, sulla base d'un doppio assunto. Non solo, secondo Bachtin, l'opera di Dostoevskij fa resistenza contro qualsiasi principio d'unificazione e dunque si sottrae alla conclusività, all'anticonclusione del gioco dialogico, ma in ciascuna delle voci che la compongono è lo stesso movimento di rottura del sistema a impedire il coagularsi d'una prospettiva singola e personale ma nello stesso tempo dotata d'una capacità di sistematizzazione che trascenda tutte le voci discordanti e tuttavia le comprenda in sé. Ciò sarebbe possibile, dice Bachtin, se Dostoevskij lasciasse, sì, i suoi personaggi liberi di contraddirsi e anzi di portare ciascuno il proprio problema al punto di massima contraddizione, ma per far valere così un punto di vista superiore in grado di render conto del contraddittorio prodursi delle relazioni tra i diversi personaggi secondo una progressione geometrica; o almeno se, pur rinunciando a nascondersi dietro il parossismo della trama per dire infine l'ultima parola, di fatto proponesse di volta in volta una tesi perfettamente autonoma ma come da lui già giudicata ed esibita in un suo univoco svolgimento. Al contrario, Dostoevskij, secondo Bachtin, nel momento in cui toglie a se stesso la parola la dà senza riserve ai suoi personaggi; i quali, dunque, vengono per un verso mantenuti alla luce d'una possibile autodifesa al di là della supposta o esplicita sentenza, e vengono per l'altro infinitamente sdoppiati e anzi moltiplicati all'infinito nei modi dell'apparire reciproco, cioè del mutuo specchiarsi l'uno nell'altro e ciascuno in tutti gli altri (24) Dostoevskij, insomma, nella sua opera - osserva Bachtin - sopprime l'"autocoscienza" e con ciò supera quella forma ideologica di coscienza che è la "coscienza reificata" : ogni coscienza, ogni voce, ogni figura in Dostoevskij è pienamente responsabile per sé e mentre non abdica alla propria responsabilità demandandola alla totalità d'un essere in cui ogni ente sia posto come dialetticamente sottoposto, simultaneamente conserva se stessa nello spazio linguistico - mai sperimentato prima di Dostoevskij, il creatore del "romanzo polifonico" - dell'infinita discordanza, dell'infinita compresenza del disorde.

Scrive Bachtin:

Là dove gli altri vedevano un solo pensiero, [Dostoevskij] ha saputo trovare e sondare due pensieri, uno sdoppiamento; là dove vedevano una sola qualità, egli ha scoperto in essa la presenza anche di un'altra, opposta qualità. Tutto ciò che sembrava semplice, nel suo mondo è divenuto complesso e composito. In ogni voce, egli ha saputo sentire due voci discordanti, in ogni espressione, l'incrinatura e la disposizione a passare a un'altra, opposta espressione; in ogni gesto egli ha colto contemporaneamente la certezza e l'incertezza; egli ha percepito la profonda equivocità e plurivocità di ogni fenomeno. Ma tutte queste contraddizioni e duplicità non sono divenute dialettiche, non si sono messe in movimento lungo un cammino temporale, lungo una linea in divenire, ma si sono dispiegate sullo stesso piano come coesistenti e contrastanti, come termini che consonano ma che non si confondono, ovvero come irrimediabilmente contraddittori, come eterna armonia di voci non fuse tra loro o come loro irrefrenabile e irrimediabile contrasto. La visione di Dostoevskij è chiusa in questo istante di svelata multiformità e resta in esso, organizzando e inquadrando questa multiformità nello spaccato di quel dato istante (25)

Rivelativo per Bachtin, a questo proposito, è un passo d'uno dei primissimi racconti di Dostoevskij, quello in cui l'impiegatuccio Makar Devuskin, leggendo Gogol', trova se stesso lì raffigurato in tutta la sua miseria e dunque spiato, analizzato, consegnato a una condanna senza appello. Per Makar questa lettura è "una profonda offesa personale" Ed ecco mostrarsi, fin da allora, ciò che secondo Bachtin caratterizza il lavoro letterario di Dostoevskij: ossia, la capacità non tanto di riprodurre magari su un piano più alto il reale e la sua configurazione oggettiva, bensì di suscitare la rivolta contro di esso e anzi di scuoterlo, aggredirlo, dissestare i confini precisamente nel momento in cui viene rappresentato nella forma di una oggettività incontrovertibile e vincolante. Il fatto è che, dice Bachtin, se c'è un luogo - questo

luogo è il narrare, come specchio in cui il rispecchiato si sottrae al proprio soggetto - dove qualcuno possa sentirsi "irrimediabilmente predeterminato e finito, come già morto prima di morire" e possa sentire nello stesso tempo "la falsità di un tale atteggiamento", allora è davvero finita per il pensiero sistematizzante e totalizzante, per il pensiero che chiude il cerchio e sta, di fronte a quella sua soltanto presunta apertura che è il singolo, come conclusiva parola altrui su di esso. Questo pensiero, per usare l'espressione con cui Aglaja apostrofa Myskin, il quale pure aveva scoperto le esatte motivazioni del suicidio di Ippolit, non è che una "volgarità": perché non sa dire altro che la verità e perciò è ingiusto e crudele (26)

Invece, dice Bachtin, in Dostoevskij l'uomo non coincide mai con se stesso e a lui non si può applicare la formula dell'identità.

Ciò spiega la predilezione dostoevskiana per le situazioni e i tipi "carnevaleschi", cioè per le figure che, come quella dell'idiota, dell'uomo del sottosuolo o del posseduto da forze demoniache, sono appunto in maschera. In Dostoevskij il personaggio si sa tale - si sa mascherato e quindi sa di offrirsi alla derisione, alla descrizione, alla catalogazione entro gli archetipi d'una oggettività che è comica in quanto inesistente - e fa di questo sapere uno strumento di negazione della sua esistenza oggettiva. Non importa che questo avvenga per vie divergenti, come il delitto o il sacrificio di sé, perché ciò che conta è il punto di partenza: dove viene messa in moto la logica della mascheratura come liberazione dell'identità di maschera e soggetto, attraverso, appunto, il gioco che il soggetto intrattiene con la propria maschera. Del resto, il carnevale è al di là (meglio, al di qua) dell'etica e in ogni caso la sospende. Coronazione e scoronazione rispondono a uno schema combinatorio che coniuga tutti i tempi al futuro, poiché "nel mondo [del carnevale] non è ancora avvenuto nulla di definitivo, il mondo è aperto e libero, tutto ha ancora da venire e tutto avrà sempre da venire" All'idealismo monologoico, che non conosce altro principio di individuazione se non l'errore, Dostoevskij oppone la polifonia, la coesistenza nello spazio di tutti i contrasti, il "campo di lotta" che mentre abbraccia il tutto discordante si

scioglie anche da se stesso in quanto tutto, in quanto totalità (27)

Da questo punto di vista, la storia delle interpretazioni filosofiche di Dostoevskij appare a Bachtin come assolutamente sospetta. Sia che nell'opera di Dostoevskij gli interpreti abbiano visto lo sviluppo organico e dialettico d'un sistema di pensiero sorretto da una concezione fondamentalmente unitaria, sia che la negazione di questa unitarietà abbia suggerito l'ipotesi d'un Dostoevskij filosofo essenzialmente sperimentale e cioè capace di produrre e di portare all'estremo nei diversi personaggi possibilità speculative anche opposte, il significato dirompente dell'opera dostoevskiana resta nascosto. Questo significato, infatti, non sta in una determinata visione del mondo, bensì nel fatto che l'idea stessa di visione, di concezione comprensiva e conclusiva, risulta infine impossibile. Non è un caso, osserva infine Bachtin, che Dostoevskij faccia deliberatamente scadere il pensiero aforistico, come pensiero solo falsamente liberato dalla malia della totalità ma di fatto allusivo di essa e dunque ancora interno ad essa, al rango dell'arguzia triviale o ridicola, e sia perlopiù attribuito, nei suoi esponenti, a vecchi che appartengono a un passato fin troppo scopertamente illuministico (come il principe Sokol'skij dell'Adolescente o come lo Stepan Verchovenski dei Demoni) Un altro "sapere", secondo Bachtin, si fa strada nell'opera dostoevskiana, che non solo esige di essere interpretata unicamente in base ad esso, ma che fa di quest'opera un evento di autentica rottura della tradizione in cui tuttavia si colloca: non quello che, in un modo o nell'altro, fissa l'idea e la contempla nella sua specifica costellazione, bensì quello che la getta nella ridda di tutte le combinazioni possibili - il carnevale, dunque - e la sorprende mentre continuamente "muta la forma stessa del suo essere" (28) Sembra dunque che Bachtin, con questa sua proposta interpretativa, finisca col mettere in questione la storia della ricezione filosofica di Dostoevskij, contestando addirittura la legittimità dei presupposti su cui essa si baserebbe. Ma è ovvio che, con ciò, Bachtin non fa che portare un suo contributo a quella storia, perché si tratta pur sempre del problema circa la filosoficità (condizioni, contenuto, superamento) dell'opera dostoevskiana.

Non solo: ad apparire filosoficamente impostata è ancora, e non lo è di meno, la prospettiva cui Bachtin consegna Dostoevskij togliendolo alla filosofia, o, meglio, al pensiero sistematico e totalizzante con cui la filosofia può essere identificata solo a patto di farne un'araba fenice. Infatti, è pur sempre la filosofia che lavora alla tematizzazione di quella rottura permanente del concetto, espressa dal "carnevale", che dovrebbe rappresentare la sua stessa negazione: e vi lavora portando alla luce il movimento del negativo come ciò che si imporrebbe alla positività dell'essere e lo fagociterebbe nel movimento onnivoro del trasgredire e del ribaltare. E non è questa, precisamente, la tesi che aveva caratterizzato la linea dominante nell'ambito delle interpretazioni filosofiche di Dostoevskij? Certo, se le cose stanno così, Bachtin non solo non chiude la partita, ma imprime ad essa uno sviluppo destinato a durare e a rafforzare appunto quella linea.

4. L'interpretazione di Berdjaev.

In direzione diametralmente opposta, anche se implicitamente adottandone alcuni punti di vista, si muove, rispetto a Bachtin, Nikolaj Berdjaev. Il quale s'era dedicato a Dostoevskij fin dal 1920, sulla spinta dell'impressione esercitata su di lui dalle interpretazioni che da circa due decenni andavano rinnovando il campo degli studi dostoevskiani in chiave filosofica, in particolare quella di Merezkovskij; del 1925 è il suo maggiore contributo a Dostoevskij, un volume tradotto in italiano sul finire della seconda guerra mondiale con il titolo *La concezione di Dostoevskij* (29)

Quasi un'anticipata risposta a Bachtin è ritrovabile nelle prime pagine del libro, dove Berdjaev non esita ad affermare che Dostoevskij è stato "un dialettico di genio", "un grande pensatore e un grande visionario", anzi "il più grande metafisico russo": ciò perché in lui l'"idea" nel momento stesso in cui affonda nell'"elemento orgiastico", anziché intorbidarsi, raggiunge "un'acutezza estrema" Essa si offre a una specie di "estasi"

speculativa, però mossa dialetticamente, e si trasporta simultaneamente dentro il campo stesso della fede. Di qui una profonda tensione. La tensione è quella che separa gli estremi del nichilismo e del pensiero apocalittico; anzi, è la tensione per cui nichilismo e pensiero apocalittico appaiono come reciprocamente legati, al punto da costituire l'orizzonte cui la filosofia appare oggi consegnata. Dostoevskij, dice Berdjaev, "conosceva le vie giuste del filosofare" E se, forse, egli "ha imparato poco dalla filosofia" tuttavia "molto può insegnarle".

Addirittura, secondo Berdjaev, "noi ormai da tempo filosofiamo delle cose ultime sotto il segno di Dostoevskij. Soltanto il filosofare delle cose penultime è legato alla filosofia tradizionale" (30) L'interpretazione di Berdjaev può essere scandita in tre momenti, ciascuno dei quali accentua, rispettivamente, l'idea della tragicità dell'esistenza come esistenza in Dio e di Dio, il problema che ne deriva del male e della libertà, l'affermazione dell'origine religiosa del socialismo in generale ma particolarmente di quello russo. Secondo Berdjaev, Dostoevskij si muove nella linea della tradizione mistica e dialettica che culmina in Boehme; e per quanto egli non abbia esplicitato la concezione della compresenza nella divinità di un doppio principio - "diabolico" e "divino" - tuttavia di fatto l'ha riconosciuta, perché nella sua opera "il conflitto della luce e delle tenebre si rivela nella profondità stessa dell'essere" e questo conflitto ha la sua sede nel cuore dell'uomo. Dostoevskij, per un verso, vede scendere "la tragedia della polarità [] nel più profondo della vita divina" e, per l'altro verso, sente pulsare "il cuore dell'uomo, [che] è antinomico [] nel suo fondamento primo, ma anche nelle profondità abissali dell'essere" Questo significa, in altre parole, che l'esistenza è tragica (31) a misura ch'essa ha in Dio - sia affermato sia negato, come dimostra il fatto che in Dostoevskij l'affermazione di Dio è indisciungibile dalla sua negazione e viceversa - il suo tormento, perché Dio non solo in quanto senso dell'essere (Senso, scrive Berdjaev) balena sull'essere che non è o che è venuto a mancare o che si è sfigurato, ma prende su di sé, rendendola tragicamente definitiva, la passione di questo mancamento e di questo

sfiguramento; significa inoltre che tragica è l'esistenza stessa di Dio, perché allora Dio appare come il tormentatore e dunque come intimamente conflittuale e antinomico, in dissidio con se stesso (32) Un tale scandalo - ed è evidente che si tratta di questo - è lo scandalo del male; ciò che, immediatamente, secondo Berdjaev, precipita l'uomo in una doppia contraddizione. Lo scandalo del male, infatti, non ha ragion d'essere se non in virtù della libertà, che a sua volta è giustificata e richiesta proprio dal fatto che il male c'è e scandalizza. Così, allo stesso modo, lo scandalo del male contiene la vera obiezione contro Dio, ma la contiene in una forma per cui essa è costretta a reclamare Dio per stare in piedi, giacché è solo nella prospettiva d'un senso finale e compiuto che qualcosa - un residuo, un grumo di sofferenza abbandonato all'insensatezza - può gridare vendetta, può porsi come dissenso che incrina il senso nel suo stesso eventuale compimento. La risposta che Berdjaev trova in Dostoevskij non può essere paradossale:

Dio appunto perciò esiste, perché esiste il male e il dolore del mondo: l'esistenza del male è una prova dell'esistenza di Dio. Se il mondo fosse esclusivamente buono e giusto, allora Dio non sarebbe più necessario, allora il mondo sarebbe Dio. Dio esiste perché esiste il male. Ciò significa che Dio esiste, in quanto esiste la libertà (33).

Necessità del male, dunque? Non si può negare che l'interpretazione di Berdjaev appaia su questo punto abbastanza ambigua; lo dimostra il suo stesso citare Boehme e più ancora il dichiarato aggancio (all'interno del quale si colloca la stessa citazione boehmiana) della problematica dostoevskiana alla gnosi, qui senz'altro identificata con "la conoscenza del mistero d'iniquità" Sarebbe però fare un torto a Berdjaev non vedere come nella sua interpretazione di Dostoevskij il problema del male solo in parte possa essere ricondotto alle fonti che pure ne ispirano lo sviluppo. Lo dimostra il suo protendersi dalla metafisica alla storia, in un movimento che caratterizza l'intera interpretazione di Berdjaev. Qui, secondo Berdjaev, il nodo da sciogliere è il socialismo russo e la sua origine religiosa. L'origine religiosa del

socialismo russo, osserva Berdjaev, si lascia cogliere sia sul piano antropologico sia sul piano escatologico. Essa consiste, infatti, nella postulazione del regno di Dio che, per giustificarsi, deve negare Dio. Dio è negato in nome del suo regno. Il regno di Dio è impossibile, se c'è Dio, perché Dio implica la libertà e la libertà implica il male. Negare Dio escatologicamente, negare Dio e insieme il male: ecco il socialismo, il socialismo russo, il socialismo che non si comprende se non a partire dall'escatologia che ne è l'anima e che non può non produrre, come perfettamente previsto da Dostoevskij, un esito rivoluzionario in senso catastrofe, chiliastico. Ma già la logica del socialismo, com'è tratteggiata da Dostoevskij, è d'una coerenza assoluta: l'ateismo ne costituisce il presupposto precisamente là dove esso si appoggia a una speranza messianica, così come la soppressione della libertà ne costituisce la rigorosa conseguenza, appunto là dove esso si decide per il perfezionamento della creazione. Quale libertà, del resto, se in Dio è anzitutto il tempo a essere soppresso, il tempo della distinzione tra essere e dover essere?

Sicché Berdjaev può ribadire la sua tesi: "Dostoevskij ha compreso che il problema del socialismo è un problema religioso, è il problema di Dio" (34)

Si potrebbe obiettare a Berdjaev che in Dostoevskij l'assertore di questa vera e propria svolta metafisica, cioè Ivan Karamazov, imprime al suo ragionamento un movimento simmetricamente opposto. Tant'è vero che la conclusione del discorso di Ivan non è: bisogna negare Dio per affermare il suo regno, bensì: bisogna ipotizzare Dio per dimostrare l'insostenibilità di questa ipotesi (e aprire così lo spazio a operazioni squisitamente nichilistiche come quelle, solo apparentemente lontane ma tutte implicite nella formula del "tutto è permesso", che si concludono da una parte con la conferma delle tecniche del dominio, dall'altra con l'esposizione a una deriva segnata dall'indifferentismo morale) Non è questo, però, il luogo per sviluppare questa obiezione. Semmai, vai la pena di accennare al fatto che appunto lo sviluppo critico, oltre che la ripresa, dell'interpretazione di Berdjaev porterà definitivamente alla luce l'altra linea, quella impedita e spesso

interrotta, all'interno della ricezione filosofica di Dostoevskij, dall'imporsi di prospettive clamorose ma caduche (35)

Note

1 Il saggio di Freud è stato pubblicato la prima volta nel 1927; lo si trova ora in traduzione italiana nel volume Shakespeare, Ibsen, Dostoevskij, Torino 1976, da cui cito.

2 Ivi, pp. 66 sgg.

3 I due saggi citati (Gedanken zu Dostojewskijs "Idiot" e Die Brüder Karamasoff oder der Untergang Europas), entrambi scritti nel 1919, si trovano ora nel vol. VII, Betrachtungen und Briefe, delle Gesammelte Schriften, Frankfurt a. M. 1957.

4 Op. cit., pp. 161 sgg.

5 A. Gide, Dostoevskij, Paris 1923. Anche Gide, per quel che riguarda l'aspetto più propriamente filosofico della sua interpretazione, muove dal confronto Dostoevskij-Nietzsche. Secondo Gide, la questione centrale intorno a cui ruota il pensiero dell'ultimo Nietzsche - non chi è l'uomo, ma cosa può - è già posta da Dostoevskij e da lui sviluppata conseguentemente (op. cit., pp. 183 sgg.).

6 Op. cit., pp. 196 sgg.

7 S. Zweig, Drei Meister, Frankfurt a. M. 1920 (trad. it. Tre maestri. Balzac, Dickens, Dostoevskij, Milano 1938 2, da cui cito)

8 Lo compie, cioè, nel senso della messa in chiaro delle condizioni d'un pensiero che si colloca al di là del problema di Dio, in quanto problema dell'"unità" metafisica o del senso ultimo di tutte le cose: ciò che Dostoevskij appunto, secondo Zweig, rende impensabile. Zweig chiama Dostoevskij "il grande distruttore dell'unità" (op. cit., p. 171; cfr. anche ivi, p. 182).

9 Cfr. M. Bachtin, Dostoevskij. Poetica e stilistica, Torino 1968 2: "Per la prima volta la caratteristica strutturale di base del mondo artistico dostoevskiano è stata avvertita da Vjaceslav Ivanov, ma, a dire il vero, si tratta soltanto di un primo approccio. Il realismo di Dostoevskij è definito da Ivanov come fondato non sulla

conoscenza (oggettuale) bensì sulla "penetrazione" Fermare l'"io" altrui non come oggetto ma come altro soggetto, tale è il principio della visione del mondo di Dostoevskij. Affermare l'altrui "io" - il "tu sei" - è, secondo Ivanov, il compito che gli eroi di Dostoevskij devono superare, il proprio solipsismo etico, la propria "idealistica" coscienza separata" (ivi, p. 17).

10 V. Ivanov, Dostojewski. Tragödie, Mythos, Mystik, Tübingen 1932 (il primo, citato saggio di Ivanov su Dostoevskij era apparso nel 1914 in "Russkaja mysP", IV)

11 Il fondamento filosofico della prospettiva che Ivanov sviluppa da Dostoevskij risiede, in definitiva, nell'intuizione interiore di Dio, la quale permetterebbe appunto il superamento di quella forma di interiorità senza Dio rappresentata dal "nichilismo solipsistico" Scrive Ivanov: "L'uomo coglie Dio in se stesso. O il mio cuore mente, o il Dio-uomo è la verità. [...] La quale attesta ciò che io sento, in me e intorno a me per mezzo di un oscuro presagio, come essenziale" (op. cit, p. 24)

12 Uscita con il titolo La poetica di Dostoevskij nel 1925; di quest'opera esiste anche una trad. it. (Dostoevskij, Milano 1968, con riedizione presso altro editore, ivi 1977, cui si riferiscono le citazioni)

13 Op. cit., p. 486. Bachtin, tuttavia, vedrà in Grossman un altro precursore della sua interpretazione, pur rimproverandogli di non aver tratto, dalla "fondamentale caratteristica della poetica di Dostoevskij" da lui individuata, le necessarie "deduzioni" (tale caratteristica fondamentale risiederebbe essenzialmente "nella lacerazione dell'unitario e integro tessuto della narrazione"; cfr. ivi, pp. 23-4).

14 Il saggio di Hessen, apparso in Germania nel 1929, è stato recentemente tradotto in italiano: Il bene e il male in Dostoevskij, Roma 1980. Quanto al dibattito dostoevskiano in questione, esso non può che essere ricostruito - ma questo lavoro è ancora da fare - sulla base delle opere che solo successivamente, anche molti anni dopo, i suoi esponenti avrebbero dedicato a Dostoevskij. La fonte principale, in ogni caso, resta l'autobiografia di F. Stepun, *Vergangenes und Unvergängliches. Aus meinem Leben*, cit.

15 Op. cit., p. 67.

16 E. Thurneysen, Dostojewski, Berlin 1921.

17 P. Natorp, F. Dostojewskis Bedeutung für die gegenwärtige Kul-turkrise, Jena 1923.

18 Op. cit., p. 9. Cfr. anche pp. 3-10 e 72-7.

19 Ivi, pp. 3-4. Cfr. anche pp. 6-7 e 35-9.

20 R. Guardini, Religiöse Gestalten in Doslojewskijs Werk, Frankfurt a. M. 1939, di cui esiste anche una trad. it. (Brescia 1951), alla quale si riferiscono le citazioni.

21 Op. cit., p. 7. Cfr. pp. 18 sgg.

22 Ivi, pp. 118 sgg.

23 La trad. it. dell'opera, a cura di G. Garritano, cit., è basata su quella che Bachtin stesso chiama una rielaborazione sostanziale del suo primo volume (op. cit., p. 10).

24 Op. cit., pp. 64 sgg.

25 Ivi, pp. 44-5.

26 Ivi, p. 81.

27 Ivi, pp. 217 sgg.

28 Ivi, p. 127. Caratteristica del pensiero aforistico, secondo Bachtin, è anche la sua "impersonalità": altra ragione, questa, perché tale pensiero appaia particolarmente estraneo e ostile a Dostoevskij. Il quale infatti, secondo Bachtin, "non conosce verità impersonale" (ivi, p. 126).

29 Questa trad. it., già citata, dovrebbe essere ricordata anche come un tentativo quasi inverosimile di strumentalizzazione d'una determinata prospettiva ermeneutica. La quale, discutibile o meno, è però d'una limpidezza cristallina. Scrive infatti Berdjaev: "Dostoevskij è il profeta della rivoluzione russa nel senso assoluto di questa parola. La rivoluzione si è svolta secondo le sue previsioni. Dostoevskij ha rivelato le sue basi ideali, la sua dialettica interiore e le ha dato un volto. [...] Nessuno come lui ha denunciato la falsità dello spirito che agisce nella rivoluzione: egli ha previsto il futuro affermarsi dello spirito dell'anticristo, dello spirito della deificazione umana. [...] L'ostilità di Dostoevskij per la rivoluzione [] è l'ostilità dell'uomo apocalittico" (p. 131-3). Ed ecco cosa scriveva nel 1945 l'anonimo prefatore di questa trad. it.:

"L'opera di Dostoevskij, così interpretata [da Berdjaev], anticipa e dichiara dall'alto, come rivelazione d'una nuova legge del bene e del male, della bellezza e dell'angoscia nella vita degli uomini, la rivoluzione del popolo russo come forza nuova, decisiva nella storia" (p. 10). Non stupisce che l'interpretazione religiosa della rivoluzione russa, proposta da Berdjaev nella chiave d'un messianismo stravolto e capovolto, sia rimasta sostanzialmente estranea alla cultura italiana.

30 Op. cit., p. 35. Dostoevskij, scrive Berdjaev, "ci rammenta l'Apocalisse, rimasta lettera morta nel cristianesimo" (p. 226).

31 Il tema della tragicità dell'esistenza (che porta Berdjaev a questa affermazione conclusiva: "noi in modo fatale siamo condannati a essere realisti tragici") è svolto anzitutto in riferimento a quella che Berdjaev chiama la dostoevskiana tragedia della libertà, ossia il riconoscimento del nesso indissolubile di libertà e male. Ma la tragedia della libertà è appunto, nel suo fondamento, la tragedia di Dio (cfr. ivi, pp. 65 sgg. e 215 sgg.).

32 Berdjaev presenta questo tema come uno spunto non del tutto sviluppato nell'opera dostoevskiana. Egli scrive, nella prosecuzione del passo sopra citato: "Se Dostoevskij fosse andato fino in fondo alla scienza di Dio, dell'Assoluto, sarebbe stato costretto a riconoscere la polarità persino della stessa natura divina, l'abisso in Dio, qualcosa di affine alla dottrina di Jacob Boehme sull'Urgrund" (ivi, p. 57).

33 Ivi, p. 85.

34 Ivi, pp. 135 sgg.

35 Affiora così, in contrapposizione a quella che abbiamo voluto indicare come la linea Sestov-Lukacs, la linea invece Rozanov-Berdjaev. Si potrebbe aggiungere fin da ora che, mentre la prima troverà il suo sbocco più significativo in Camus, la seconda invece raggiungerà in Pareyson il suo esito più compiuto. (Tra l'altro, è precisamente Pareyson che raccoglie l'idea di Berdjaev d'uno spunto, presente nell'opera dostoevskiana in forma embrionale, da sviluppare sul piano d'una teologia dialettica consapevole del suo radicamento non solo in Boehme, ma nella mistica tedesca in genere e soprattutto in Schelling.)

Capitolo terzo

1940-1982.

Dostoevskij nell'attuale dibattito filosofico

1. Poetica, etica, mistica: Evdokimov e Stepun.

Sulla stessa linea di Berdjaev si muovono due pensatori russi, Pavel Evdokimov e Fedor Stepun, che il volontario esilio aveva portato a vivere rispettivamente a Parigi e a Heidelberg: incontrando l'uno, a Parigi, l'ultimo avamposto della mistica ortodossa, e l'altro, a Heidelberg, il primo circolo dostoevskiano in Occidente. In entrambi i casi il riferimento biografico appare di grande importanza, tanto sia l'interpretazione dostoevskiana di Evdokimov sia quella di Stepun sono legate alle due diverse situazioni. Il che però non deve far da velo a ciò che qui più interessa: ossia, la sostanziale concordanza cui l'interpretazione di Evdokimov e l'interpretazione di Stepun infine approdano.

Evdokimov aveva dedicato a Dostoevskij la sua tesi di laurea nel 1942; questo contributo (su Dostoevskij e il problema del male) (1), destinato a rimanere il suo più importante, sarebbe stato ripubblicato nel 1978 in Francia e poi tradotto in altri paesi, ma già nel 1964 la problematica lì discussa avrebbe avuto uno sviluppo significativo e si sarebbe nello stesso tempo prestata ad alcune illuminanti digressioni nel libro su Gogol' e Dostoevskij ovvero la discesa agli inferi" (2), che raccoglie, com'è giusto rilevare subito, la paradossale affermazione tipicamente berdjaeviana secondo cui il male è la prova dell'esistenza di Dio.

Il male, appunto: che in Dostoevskij si manifesta, secondo quanto Evdokimov aveva già sostenuto nel suo primo studio dostoevskiano, in un duplice aspetto: tragico e apocalittico.

Tragico, non solo in quanto surrogazione parassitaria dell'essere, ma in quanto surrogazione e principio distruttivo che si alimenta della sua stessa distruttività e appunto si porta sul luogo del suo schiantare e dileguare rivolgendo la propria azione contro se stesso: il male, lo "spirito dell'autodistruzione e del non essere" non fa che "confermarsi nel suo elemento" là dove non avendo più altro su cui applicarsi, e anzi per potersi meglio applicare, sceglie per oggetto le sue controfigure e per esempio persegue l'ideale d'una esistenza liberata dal tormento di Dio (ma appunto si tratta d'un ideale a sfondo antropofagico e autofagico, come dimostra Ivan Karamazov) oppure lascia in sé trionfare l'equivoca concupiscenza del divino (ma appunto si tratta d'una concupiscenza che è diretta al nulla, come dimostra Stavrogin) Apocalittico, invece, per il "modo condizionale" che lo caratterizza: il male preme e comprime e con ciò esalta, allontanandolo indefinitamente, il "potrebbe", il "se si potesse" della salvezza (3)

Questa tesi fa da sfondo anche al libro del '64, dove l'idea d'una congenialità profonda che legherebbe Dostoevskij a Gogol' è sviluppata sulla base del riconoscimento del carattere disperatamente comico di figure che, tanto in Dostoevskij quanto in Gogol', starebbero inaspettatamente e inverosimilmente nella luce del giudizio proprio come incarnazioni del piccolo anticristo borghese, l'anticristo nostro contemporaneo, l'anticristo che "si eterna in circuito chiuso" (4) Il libro, tuttavia, è ricchissimo di spunti che vanno in direzioni diverse e che non sempre vengono sviluppati, ma soprattutto sembrano alludere a un mutamento di prospettiva (quanto al problema del tragico, per esempio) rispetto al libro precedente. C'è, per esempio, il tentativo di riportare Dostoevskij al centro dell'ortodossia e di farne anzi la punta di diamante, come pensatore in grado di mediare teologia della croce e teologia della gloria, due prospettive che, isolate, finirebbero col condurre, secondo Evdokimov, al pessimismo tragico, l'una, all'ottimismo metafisico, l'altra (5) C'è poi il suggerimento, che ne consegue, di considerare Dostoevskij nella singolare congiunzione dell'aspetto visionario e dell'aspetto crudelmente sperimentale del

suo pensiero; cosa, questa, che Evdokimov esprime osservando come con la sua opera Dostoevskij vada sempre e comunque alla ricerca del punto di massima contraddizione, quasi che lì potesse guardare finalmente il mondo come con gli occhi di un crocifisso (6) E c'è infine la proposta, suggestiva e in ogni caso documentabile anche sulla base delle letture condotte da Dostoevskij nei suoi ultimi anni, di rileggere l'opera dostoevskiana nel quadro della mistica apo-fatica del cristianesimo orientale: anche per Dostoevskij, dice Evdokimov, l'"estasi o "uscita da sé" è uno spossessarsi di sé, un alienarsi in Dio" (7)

Dal canto suo, Stepun s'era accostato a Dostoevskij fin dagli anni precedenti la prima guerra mondiale. Una spinta dovette certamente venirgli dal lavoro svolto per la sua dissertazione su Solov'ev, dal 1910; (8) ma a confermarlo nell'idea del fondamentale significato dell'opera dostoevskiana per il pensiero contemporaneo era stata sicuramente la sua frequentazione di quel gruppo di giovani intellettuali di cui facevano parte anche Hessen, Bubnov, Lukacs, Bloch e nella quale a essere dibattute erano questioni che, come più tardi lo stesso Stepun avrebbe riconosciuto nella sua autobiografia, ai maestri - Windelband, in particolare - apparivano sospette e svianti: tali, per esempio, quelle sull'etica rivoluzionaria e sulle sue fonti nella tradizione mistica cristiana e nel messianismo ebraico, oppure quella sull'autore in cui questo nesso problematico sembrava per la prima volta affiorato in tutta la sua complessità e portata storica: Dostoevskij, appunto. La ricerca di un asse tra due riviste come "Logos" e "Die Kreatur", così come la ripetutamente sollecitata mediazione di Merezhkovskij, sono episodi di per sé piuttosto significativi (9) Tuttavia non è possibile precisare meglio quanto sia stato determinante, nello studio di Dostoevskij da parte di Stepun, l'influsso esercitato su di lui - e viceversa - da coloro che andavano intrecciando le fila del loro pensiero al pensiero dostoevskiano. Anche perché radicali divergenze teoriche porteranno forse Stepun a sminuire nell'autobiografia, che risale al secondo dopoguerra, la portata di rapporti forse decisivi.

Resta il fatto che la breve monografia dostoevskiana di

Stepun - pubblicata nel '50 con il titolo *Il punto di vista sul mondo* e la visione del mondo di Dostoevskij e poi riedita nel '61 con l'aggiunta di due saggi, uno sull'Analisi profetica di Dostoevskij sulla rivoluzione bolscevica e l'altro sulla Tragedia religiosa di Tolstoj (10) - reca tracce vistose di quello che, per Stepun, quel lontano ma non facilmente rimuovibile dibattito aveva potuto rappresentare.

Stepun va subito al cuore del problema e si chiede che cosa significhi leggere filosoficamente Dostoevskij. Ma prima ancora: com'è possibile questo? Infatti, osserva Stepun, non solo nell'opera di Dostoevskij manca un "principio d'ordine" che riconduca a una unità di senso le forze centrifughe che l'attraversano, ma proprio in ragione di ciò accade che venga elevato a sistema di conoscenza "il disordine febbrile", la scomposizione e la dislocazione delle prospettive, lo sdoppiamento speculare e anzi l'infinita moltiplicazione specchio contro specchio d'ogni sguardo sul mondo. Perciò in Dostoevskij, dice ancora Stepun, l'"idea" appare sempre come straniata, sia per il suo quasi inevitabile uscire da sé e mutar di tono e assumere carattere ossessivo (il soggetto ne è posseduto come da una potenza che si è alienata da lui e lo incuba, come nel caso esemplare di Ivan Karamazov, che giunge a rimproverare al demonio i suoi stessi pensieri), sia per il suo non essere mai conforme a se stessa (e infatti è per natura essenzialmente ancipite e ambigua, tanto da trascinare con sé la propria caricatura e talvolta la sua confutazione, come nel caso non meno esemplare di Raskol'nikov o di Kirillov o di Versilov) Questo processo si fa perfettamente consapevole e s'incarna compiutamente in Stavrogin: il quale è davvero il prototipo del filosofo sperimentale, e cioè di colui che sperimenta la praticabilità e l'equivalenza di tutte le vie, la possibilità di tutte le maschere, la dissoluzione della personalità in una miriade di movimenti-decisioni-gesti perfettamente contraddittori.

Eppure questo processo, osserva Stepun, è del tutto inconcluso e rimanda ad altro. Infatti, in esso viene in chiaro come il nichilismo - giacché precisamente di questo si tratta - abbia la sua spina nel fatto di non potersi sciogliere dal rimando sia pur

negativo alla positività. Sostenere infatti che tutto è possibile, come sostiene Stavrogin (precisando e completando anticipatamente la celebre formula di Ivan Karamazov, precisandola cioè nelle sue implicazioni gnoseologiche oltre che etiche) suona per il senso e la sua unità come una operazione liquidatoria; ma appunto si tratta di un'operazione che, mentre fa il vuoto, si rovescia su di sé e si consegna alla paralisi, all'impotenza dello stare nel mezzo, alla medietà del non essere "né freddo né caldo" Ed ecco il punto. La parola che giudica Stavrogin è apocalittica: nel senso negato, essa proclama il compimento e il disvelamento del senso. Apocalitticamente, trova risposta la domanda su cui Dostoevskij ha costruito i Demoni:

"Come può il nulla attestare l'essere?" L'apocalisse è appunto questa attestazione, di fatto paradossale, impossibile. (11) Leggere filosoficamente Dostoevskij implica dunque che la filosofia in qualche modo faccia un passo al di là di se stessa e s'insedi sul terreno stesso della religione. È lì, del resto, che secondo Stepan, la filosofia ha la sua radice; recisa la quale, essa si abbandona a quella che Dostoevskij con lucidità profetica ha descritto come una specie di "danza di morte delle ideologie" (12)

2. Apocalisse e rivolta: Nigg, Mann, de Lubac, Lauth, Camus.

Che del nichilismo si dia (e non si dia se non) un superamento religioso, è la tesi che Walter Nigg aveva già proposto più di un decennio prima con un saggio intitolato appunto Dostoevskij. Il superamento religioso del nichilismo (13). Quest'opera risale al 1940 e in un certo senso inaugura quella controversa e convulsa ripresa degli studi dostoevskiani che accompagna, restandone segnata anche quando il discorso tenta di farsi filosoficamente disteso, la tragedia della seconda guerra mondiale.

Secondo Nigg, per il pensiero contemporaneo Dostoevskij rappresenta l'occasione d'una svolta decisiva: dalla "fantasticheria

dell'abissalità", che sembra accompagnarne le manifestazioni più avanzate, all'"apocalittica cristiana" (14) Pensiero fantasticante per eccellenza, dice Nigg, è il nichilismo. Esso resta preso dentro le maglie della dialettica del cattivo infinito, perché è costretto a supporre ciò che s'impone di negare. Da questo punto di vista, un esponente tipico di questo atteggiamento filosofico appare l'uomo del sottosuolo. Il quale ne distilla l'essenza, attraverso un esercizio della negazione che punta diritto alla negazione stessa, facendo subito il vuoto dentro questa circolarità viziosa, dove s'installa come su di un suolo già da sempre sprofondato dentro se stesso. (Sottosuolo, dunque, più come spaccato-fenditura-crepa della conoscenza che come recesso oscuro, a suo modo custodiente e rassicurante, dell'anima.) C'è, anzi, in questa essenzialità qualcosa che induce a misurare i tentativi che dal sottosuolo muovono verso la luce del sole come tentativi abortiti, come ricadute nel sottosuolo stesso. L'uomo del sottosuolo non ha bisogno di uscire allo scoperto, come invece sono obbligati a fare quegli altri suoi simili – e Raskol'nikov, Stavrogin, Ivan Karamazov - che hanno con il sottosuolo un rapporto mediato. Raskol'nikov, per esempio, deve fingere il valore d'una astratta legge morale per procedere alla distruzione di tutti i valori e liberare all'infondatezza e alla gratuità questa stessa distruzione. Stavrogin compie l'operazione più difficile, quella che unisce gli opposti secondo il principio dell'equivalenza del piacere nel fondo della crudeltà e al culmine dell'abnegazione, ma questa narcosi del sentimento fa di lui - lui, che non cerca altro che di "far vibrare i nervi" - non una persona bensì un calco, un gesso, una maschera mortuaria. Ivan Karamazov, a sua volta, prende tutte le maschere: fa della metafisica, si atteggia a Giobbe, nel suo citare il creatore di fronte al suo stesso tribunale, ma per rovesciare alla fine il suo discorso, e, rovesciandolo, lasciarlo risuonare nel falsetto d'un movimento riuscito solo a metà. Insomma, Raskol'nikov, Stavrogin, Ivan Karamazov hanno pur sempre bisogno di "aver ragione", come di fatto hanno, e cioè di servirsi di quella stessa logica che li giustifica mentre ne risulta da loro stessi vanificata, e quindi di mantenersi in equilibrio sul piano che si tolgono da sotto - ciò che

li rende tutti, pur nella loro sublime sfrenatezza intellettuale, un po' ridicoli -; non così l'uomo del sottosuolo, che, appunto, sotto lo è già e ci resta. In questo, l'uomo del sottosuolo è un autentico nichilista; gli altri - Raskol'nikov, Stavrogin, Ivan Karamazov - nel momento in cui lo diventano già se ne, collocano al di là, sia pure solo negativamente, cioè con il loro fallimento che significa disperazione, morte, follia. Ed è precisamente qui che, secondo Nigg, il nichilismo svela la sua cifra, ossia: del nichilismo non può darsi un superamento che là dove il nichilismo è giudicato ex alto. Il fatto è, secondo Nigg, che nel nichilismo è l'idea stessa di storia a consumarsi, a portarsi al suo estremo confine, come ha ben visto Dostoevskij, il quale concentra nell'orizzonte nichilistico della consumazione le vie opposte del totalitarismo e del libertarismo per incrociarsi nel punto cieco della loro coimplicanza, della loro complicità.

Ma la consumazione della storia non appartiene alla storia, bensì all'apocalisse: se la storia, infatti, non conosce che il proprio trascorrere indefinitamente aperto, l'apocalisse invece chiude il cerchio, in quanto svelamento del carattere precipite e conclusivo di questo stesso trascorrere di apertura in apertura.

Il nichilismo, dice Nigg, appare sì in Dostoevskij come una "possibilità permanente", ma nello stesso tempo come possibilità su cui si abbatte il suono dello Shofar, del giudizio finale, del "tutto è compiuto", non appena lo si guardi "dal punto di vista della morte". Per questo, conclude Nigg, la lezione di Dostoevskij è fondamentale: essa mostra, apocalitticamente - e infatti l'opera dostoevskiana è attraversata da un continuo, esplicito o sotterraneo, rinvio a passi dell'Apocalisse -, che un superamento del nichilismo non può darsi che oltre la storia, nell'arresto apocalittico del tempo, dove la storia nichilistica-mente consumata è restituita al futuro anteriore, che la giudica come dal suo catastrofe compimento (15)

Documenti significativi anche sul piano filosofico sono, negli anni della seconda guerra mondiale, quelli nei quali Thomas Mann ha sviluppato a vari livelli - della contaminazione letteraria, della cronaca privata, della testimonianza e della confessione - il suo

confronto con Dostoevskij. Tra di essi, in particolare, uno scritto occasionale pubblicato come prefazione a una raccolta dei racconti dostoevskiani nel 1945, le pagine del diario relative ai mesi a cavallo tra il 1944 e il 1945 e poi ritrasposte nella *Genesi del Doktor Faustus*, e infine quel capitolo XXV del *Doktor Faustus* che non è se non un calco quanto mai denso di implicazioni del capitolo IX (libro undicesimo) dei Fratelli Karamazov. (16) Ed è appunto in questo capitolo del *Doktor Faustus* che Mann, riproducendo Dostoevskij, ne dà anche una compiuta interpretazione: perciò è inevitabile partire di qui.

In gioco, essenzialmente, è la trasposizione della figura di Ivan Karamazov, il nichilista russo che piega l'ateismo postula-torio a un pensiero in grado di oscillare dall'etica del "tutto è permesso" alla logica del dominio, nella figura di Adrian Leverkühn, il musicista europeo che fagocita esteticamente l'orrore del nazismo e della guerra e ne fa l'occasione d'una palingenesi formale. Come specchio, il demoniaco. Allo stesso modo di Ivan, così anche Adrian incontra il demonio, e lo incontra non solo nella forma d'una proiezione di sé, ma d'un sé rimosso e negato: il demonio, infatti, è negazione che si nega, e perciò non si può presentare che in veste di parassita e non può scegliere come proprio veicolo che la malattia. Appunto come in Dostoevskij. E se Thomas Mann non manca di cogliere, nel passo dostoevskiano a cui si richiama e di cui anzi presenta un vero e proprio rifacimento scivolando sulla sua trama, il carattere parassitario della negatività; se fa suo anche il suggerimento, che Dostoevskij mette in bocca al demonio, secondo cui la malattia è all'origine della vita e non c'è vita senza malattia, tuttavia scende anche più nel dettaglio e illumina magnificamente, del resto attenendosi al proprio più sobrio modello, quello che è il lavoro del nichilismo al corpo della metafisica.

"Hai dimenticato forse - chiede il demonio a Leverkühn - ciò che imparasti all'università? Che cioè Dio può fare che il male diventi bene e che non si deva scemargli le occasioni di farlo? Hai dimenticato che sempre uno dev'essere stato malato e folle affinché gli altri non lo siano più?" (17) Naturalmente, la tesi di

Ivan Karamazov suonava esattamente l'opposto: anche se mi si dimostrasse che Dio alla fine convertirà il male in bene, io mi opporrei, perché ciò è assurdo. Ma appunto l'opposizione di Ivan presupponeva l'ipotesi della conversione finale d'ogni contrasto nell'armonia, e anzi la dava per certa: con lo scopo, unicamente, di mostrarne l'assurdità. Ed è precisamente questo che accade nel dialogo di Adrian Leverkühn con il demonio. La struttura dell'argomentare è identica, - e Thomas Mann la rileva prontamente: bisogna mettersi dalla parte di Dio, perché la sua stessa idea appaia insostenibile, bisogna mettersi dalla parte dell'armonia, perché la dissonanza possa avere finalmente libero corso e dignità di arte... Con una conseguenza decisiva: che il tempo escatologico, cioè il tempo cui la fine dà senso e direzione in quanto chiusa finale suggellata da Dio, si trasforma nel tempo seriale sempre aperto e sempre presente a sé, tutt'intero, in ciascuno degli istanti che lo compongono.

La musica, arte del tempo, arte "cristiana" ma "alla rovescia", come ben sa quel lettore di Kierkegaard che è Leverkühn, realizza così la sua natura demoniaca e trova anche, in Leverkühn, il suo anticristico messia, la "creatura di dolore" che, come aveva indicato Ivan Karamazov attraverso la figura del suo Inquisitore, si carica del peso del male e ne libera "un'intera orda" (18)

Mann non esita, paradossalmente - paradossalmente in quanto l'idea di apocalisse è risucchiata da una concezione ciclica e semmai palingenetica della storia - ad accentuare quanto di apocalittico già c'è nel suo modello, non solo come sfondo ma come citazione o almeno allusione esplicita. Per esempio, là dove in Dostoevskij il demonio tesse l'elogio di quel tempo che, per quanto limitato nella sua durata, è però totalmente padroneggiato dall'uomo al punto che l'uomo in esso fa di sé un dio, lo stesso tempo, affidato a quel perfetto padrone del tempo che è il musicista, diventa in Mann opera della "bestia" che "stupisce il mondo con molte arti infernali, come fosse un gran negromante" (19) Un vero e proprio passo in più: dal versetto 13, 14 al versetto 20, 7 dell'Apocalisse.

Tuttavia, proprio questa accentuazione dell'elemento

apocalittico fa sì che esso venga di fatto espunto e neutralizzato.

Infatti, se l'accento finisce col battere sull'eterno instaurarsi e rinnovarsi della vita attraverso il lavoro del negativo, cosa ne è dell'ultimo movimento, quello che in Dostoevskij si presenta nella forma del sarcasmo con cui il demonio apostrofa l'accettazione d'un punto di vista demoniaco? A Leverkühn, diversamente che a Ivan Karamazov, il colpo di ritorno decisivo, quello che chiude la partita denunciando per bocca dello stesso demonio la retoricità e la comicità dello stare dalla sua parte, è risparmiato: ed ecco che la fine gli appare nella luce d'una nuova genesi, non d'un disvelamento finale, d'un effettivamente tragico essere giudicati dalle proprie parole, d'una raccapricciante restituzione della speranza in termini d'ironia. Quando Thomas Mann, nel diario, ritornerà sul problema ricordando i suoi ripetuti incontri con Adorno e le discussioni in proposito, l'idea di apocalisse, che pure nel Doktor Faustus fa da basso continuo, sarà inevitabilmente integrata, e dissolta, in una filosofia della storia a sviluppo mitico e "ciclico" (20) Dell'uso del capitolo dostoevskiano, non è detto nulla.

Negli stessi anni, e precisamente nel 1944, appare in Francia un ampio saggio di Henri de Lubac dedicato a Dostoevskij profeta. Tema, questo, che de Lubac sviluppa nel senso del rilevamento in Dostoevskij, e anzi dell'affiorare in lui per la prima volta in tutta la sua complessità, d'una vasta problematica che avrebbe caratterizzato in seguito la vicenda della filosofia contemporanea (21)

Molti gli esempi fatti da de Lubac. Tra questi merita ricordare, come già di per sé significativo, il singolare rapporto di opposizione e di solidarietà (de Lubac lo sottolinea e lo svolge problematicamente) che lega, sul piano d'un'ideale continuità teorica, l'uomo del sottosuolo e Ivan Karamazov. Questi, Ivan Karamazov, è il rappresentante del "pensiero euclideo", cioè d'un pensiero che poggiando sulla propria interna coerenza e univocità ritiene di vincere la lacerazione da cui di fatto è dominato; ma, in realtà, sull'asse di questo pensiero Ivan oscilla in modo perfettamente equivoco, approdando alla constatazione

dell'assurdità radicale dell'esistenza, assurda in Dio, dopo aver sollevato lo scandalo del male in nome del senso ultimo di essa, cioè in nome di Dio, e quindi all'affermazione della liceità del suo manipolamento, sia che si tratti di opprimerla sia che si tratti di sopprimerla. Quello, l'uomo del sottosuolo, a sua volta è il rappresentante del primato del "desiderio" e del rifiuto del "due più due fanno quattro", cioè del rovesciamento continuo d'ogni possibilità determinata in quella contraria; ma, nel momento stesso in cui si cala in questo vortice, egli scopre ch'esso non è che la sua tana e il suo carcere, nel quale a tenerlo imprigionato è una logica tanto più ferrea quanto più arbitraria. Perciò Ivan Karamazov e l'uomo del sottosuolo, dalle sponda d'una contrapposizione che ingenuamente si pretenderebbe di definire in termini di razionalismo e di irrazionalismo, di fatto appaiono complici. Li rende tali l'affidarsi a una doppiezza di movimento che, mentre smembra e decompone il pensiero, di fatto lo restituisce a se stesso come pensiero doppio, ma anche programmaticamente falsificante e distruttivo. Ma, chiede de Lubac, alludendo a quella che sarebbe la segreta intenzione teorica di Dostoevskij, non è nel suo disfarsi e pervertirsi, nel suo darsi alla malattia, che il pensiero si lascia penetrare, non fosse che per il patimento d'una assoluta alterità, dal suo "altro", dall'"altro mondo"? È pur vero che l'errore e il male sono un gorgo che chiede altro buio e altro nulla, per allargarsi; ma qui occorre fare delle distinzioni, quelle che in Dostoevskij appaiono come i gradi di una stessa idea. Si consideri, per esempio, l'idea dell'arresto estatico del tempo: Myskin la mette in rapporto con "le manifestazioni più infime dell'essere" e ne coglie la verità grazie al fatto di non prendersi sul serio, mentre il fanatico Kirillov, ignorando questo rapporto, non può che farne la tragica caricatura. Ciò vale, in Dostoevskij, per quella che si può chiamare la sua dialettica; la quale è tutt'uno con l'infinito differenziarsi dell'idea, cui aderisce fino all'identificazione "col suo movimento cellulare e seminale, e dunque rifugge dall'astrazione e sfugge alla sistematizzazione (22) Invece il tentativo di ridurre il pensiero di Dostoevskij a sistema è esplicitamente alla base della ricerca, tanto ampia quanto documentata, che Reinhardt Lauth ha dedicato a

Dostoevskij, pubblicandone nel 1950 i risultati con il titolo già di per sé inequivocabile *La filosofia di Dostoevskij in una presentazione sistematica* (23) "Qui si cerca precisamente", scrive Lauth nell'introduzione, "di cavar fuori dagli scritti di Dostoevskij il loro contenuto filosofico come un tutto unitario"

indipendentemente dalla forma artistica che lo riveste e di "cri-stallizzarlo in tesi" (24) Lauth non potrebbe essere più chiaro, né più drasticamente coerente; e non stupisce, quindi, che l'intera storia delle interpretazioni filosofiche di Dostoevskij gli appaia come sostanzialmente insignificante e con un bilancio fallimentare, al punto ch'egli la liquida in poche pagine piuttosto sbrigative. Quanto mai analitico è invece il discorso svolto nel corpo del libro; che, anche nella divisione delle parti e dei capitoli, allude a quella sistematicità cui il pensiero di Dostoevskij si lascerebbe ricondurre. Si hanno così, oltre all'introduzione e all'appendice, sei parti, di cui tre dedicate alla psicologia, all'etica e all'estetica, e tre invece alla metafisica: dove, per quanto riguarda la psicologia, l'etica e l'estetica, i principali problemi trattati sono rispettivamente quello della dissociazione della personalità e della sua ricomposizione superiore, quello della decisione morale come condizione della stessa distruzione dei valori, quello dell'intuizione dell'unità armonica di tutti gli enti nell'essere, e dove, per quanto riguarda la metafisica, in questione è il processo che va dalla separazione di "filosofia negativa" (l'essere svuotato di senso, Dio negato, la terra in balia di un "sapere" che è volontà di dominio) e di "filosofia positiva" (il conflitto degli opposti principi nell'uomo, la riaffermazione del senso come "senso della sofferenza", l'idea di una "moralità oltrepassante in Cristo") ma verso la saldatura dialettica dell'una e dell'altra, sulla base della loro reciproca implicazione.

Impossibile render conto di tutto ciò, anche solo per cenni.

C'è però un punto che per la sua centralità serve bene da esempio illustrativo dell'intera interpretazione di Lauth, ed è quello in cui Lauth discute del "significato filosofico" della morte di Cristo. Scrive Lauth: "Può l'essere avere un senso, se l'essere stesso ha annichilito quanto di più perfetto, per quel che si può

umanamente giudicare, era stato in grado di produrre e di portare in sé, cieco per il suo valore e insensibile per la giustizia ferita?" (25) Lauth parafrasa la domanda che Dostoevskij pone due volte nella sua opera, entrambe per bocca di esponenti di quella che Lauth chiama "filosofia negativa": il giovane Ippolit, nell'Idiota, e Kirillov, nei Demoni. Dostoevskij lascia questa domanda senza risposta, o, meglio, non dà che una risposta indiretta: sia mostrando com'essa scaturisca da una logica che si autodivora (come si vede dalla stesso esito suicida della hybris intellettuale di Ippolit e di Kirillov) sia alludendo alla possibilità di scavalcare questa logica terrena ed "euclidea" attraverso quello che Dostoevskij chiama il pensiero "di altri mondi". In ciò Lauth riconosce il punto nodale del passaggio dalla "filosofia negativa" alla "filosofia positiva". E osserva che se per positività si deve intendere una realtà fattuale e rivelata - la risurrezione di Cristo, in questo caso - tuttavia questa realtà, trascendente l'empiria, è penetrabile dalla metafisica.

La metafisica infatti vi trova la conferma della sua tesi per cui "la realizzazione di una più alta esistenza morale è possibile". Come dire: è dal punto di vista del pensiero "di altri mondi" che la logica terrena ed "euclidea" è giudicata e mostra il suo limite contraddittorio e tragico, non viceversa.

Dostoevskij, prosegue Lauth, "dà assolutamente la precedenza al pensiero del senso e del valore sull'esperienza empirica". Ed è quanto egli ha espresso attraverso il paradosso: tra la verità e il Cristo, sceglierei il Cristo (26)

È un'esperienza di secondo grado, quella della fede, che fonda l'esperienza e nello stesso tempo la scuote, la sfonda, la rovescia. Né c'è, in definitiva, scuotimento-sfondamento-rovesciamento dell'esperienza che non implichi l'esperienza della fede.

Si consideri appunto la morte di Cristo, dice Lauth: se Cristo non fosse risorto, la sua vita sarebbe un errore, e allora perché giudicare la sua morte, come un Ippolit e un Kirillov la giudicano, dopo aver avanzato quell'ipotesi pur restando nell'ambito della "filosofia negativa", tale da trascinare nel non senso il senso stesso

dell'essere? Col che, secondo Lauth, viene definitivamente alla luce l'interno movimento del pensiero dostoevskiano: che è tanto più metafisico, e dunque riconducibile a una concezione sistematica, quanto più annoda tutti i suoi fili alla scissione tra il piano dell'empiria e il piano della fede.

Metafisicamente, questa scissione appare come dialettica (27) Come una specie di controcanto del libro di Lauth, possono essere lette le pagine che nel 1951 Camus dedica a Dostoevskij, e più precisamente a Ivan Karamazov, nell'Uomo in rivolta. (28) Camus toglie Ivan Karamazov dal corpo dell'opera dostoevskiana, dialoga con lui, ne fa sua la filosofia.

Secondo Camus, Ivan Karamazov inaugura "la storia del nichilismo contemporaneo" (29) A differenza dei romantici, che si oppongono a Dio e, bestemmendolo, lo confermano nella sua signoria e strapotenza, Ivan pone al di sopra di Dio la giustizia e lo giudica. Ma se, per giudicarlo, deve ammetterne l'esistenza in via ipotetica, di fatto Dio è condannato al nulla in nome della giustizia. Che cos'è, infatti, la giustizia offesa infinitamente, l'infinita sproporzione di colpa e pena, se non la prova dell'assurdità del mondo e dunque dell'inesistenza di Dio? Non solo; ma, ciò che è anche più importante, giudicare Dio per Ivan Karamazov significa, secondo Camus, giudicare il mondo condannare Dio al nulla significa condannare al nulla il mondo.

In Ivan Karamazov l'opposizione a Dio, la rivolta si fa consapevole del suo carattere nichilistico: "Il nichilismo non è solo disperazione e negazione, ma soprattutto volontà di disperare e di negare" (30) Disperazione di Dio e negazione di Dio di per se, esaltano l'uomo, e lo intronizzano al posto di Dio ne fanno il signore della terra. Non così il nichilismo: che fa un passo in più, e, con maggiore coerenza, dirige la disperazione e la negazione al mondo, aprendolo così realmente, e cioè fuori d'uno schema di surrogazione del divino, all'azione alla manipolazione, alla "correzione dell'opera del creatore" Come nudo spazio dell'azione, sulla scena del mondo "tutto è permesso" Ivan, perciò, "fa il male per coerenza" Ivan non può tollerare che una sola creatura soffra inutilmente - Un tenerissimo amore per tutto il vivente lo ricolma,

il vagheggiamento d'un futuro redento dalla paura della morte lo seduce - eppure è pronto a tutto. Questo, sulla base della posizione del nichilismo come antitesi del cristianesimo. Ciò che Ivan rifiuta è "la dipendenza profonda che il cristianesimo ha introdotto tra la sofferenza e la verità" Anche se la verità fosse un mistero che contiene la spiegazione della sofferenza assurda insensata inutile, ragiona Ivan, proprio per questo, e cioè proprio per il suo ammettere la sofferenza come qualcosa da spiegare, la verità non meriterebbe che la rivolta. "Se c'è una verità, non può che essere inaccettabile" e quindi: se c'è una salvezza deve essere rifiutata (31)

Ed ecco la "vera questione" posta da Ivan, secondo Camus: "Ci si può rivoltare e mantenere nella rivolta?" (32) Ivan prova che questo è impossibile. La coerenza nichilistica è in se stessa perfettamente contraddittoria, dal momento che libera al male quella stessa "volontà di disperare" che più ne patisce lo scandalo. Perseguirla significa dunque, come appunto significa per Ivan, la follia. L'unica alternativa, osserva Camus, Ivan l'aveva pur vista, anche se poi lasciata cadere: ed è la correzione della creazione, la quale si lascia correggere da coloro che, esattamente come Ivan fa dire al suo Grande Inquisitore, si caricano il peso di quel suo errore che è la libertà per restituirla meno dolente e lacrimante. Alternativa tragica, certo, tragicamente fondata su di un coerente nichilismo e non, come sembrerebbe, su di un umanismo che toglie Dio solo per surrogarlo, quella tra la follia e l'organizzazione totalitaria della società. Ma inevitabile. Camus, per parte sua, non ha esitazione, e lo richiama con disperata onestà: dopo Ivan, non resta che correggere la creazione (anche se questo significa stare dalla parte del Grande Inquisitore) (33)

3. Dostoevskij e la filosofia italiana: Cantoni, Paci, Pareyson.

Solo nel secondo dopoguerra la filosofia italiana si accosta a Dostoevskij. Tuttavia, non soltanto dà, con le monografie

dostoevskiane di Cantoni e di Paci, un contributo ragguardevole alla storia della ricezione filosofica di Dostoevskij, ma, con i saggi recentemente dedicati a Dostoevskij da Pareyson, ne scrive uno dei suoi capitoli più significativi.

Remo Cantoni pubblica nel 1948 un suo ampio studio su Dostoevskij dal titolo *Crisi dell'uomo. Il pensiero di Dostoevski*. (34) In esso sono rintracciabili temi che riflettono la temperie culturale dell'epoca, soprattutto per quel che riguarda alcune correnti del nascente esistenzialismo italiano, ma anticipano almeno in parte i successivi sviluppi che quelle correnti avrebbero assunto: si veda, per esempio, il riferimento alla nozione di "problematicismo umanistico", con cui Cantoni allude alla possibilità di una ripresa del pensiero dialettico oltre le secche della "metafisica della storia", per un verso, e della "teologia dogmatica", per l'altro (35) Questo e altri temi analoghi in parte si riflettono sull'interpretazione che Cantoni propone di Dostoevskij, in parte ne derivano. Il presupposto è di stampo sestoviano; e infatti non solo, secondo Cantoni, le *Memorie del sottosuolo* rappresentano una svolta fondamentale nell'arco dell'opera di Dostoevskij, ma è a partire da questo racconto che risultano investiti di tutto il loro significato sia i romanzi che seguono sia i romanzi che precedono. "Alternativa infinita dei possibili" è la logica che, secondo Cantoni, nelle *Memorie* l'uomo del sottosuolo scopre nel cuore stesso della libertà. Logica anti-logica, questa: essa infatti, osserva Cantoni, sostituisce il principio di indeterminazione, sulla base della consapevolezza che ogni atto ha motivazioni contrarie, al principio di non contraddizione.

E che questa logica deliberatamente inconclusiva e dissolvente contraddica se stessa fino all'autodistruzione del soggetto che l'adotta, dice ancora Cantoni, comporta il suo superamento e il passaggio alla "dialettica dell'esistenza"; la quale non solo non elimina il negativo (errore, peccato, morte) ma lo esalta come elemento "necessario" e "insopprimibile" della affermazione della singolarità della persona (36) Da questo punto di vista, qualsiasi fuga in avanti verso la trascendenza o la totalità riconciliata appare equivoca e sospetta, comunque preda della

stessa logica del sottosuolo che intenderebbe contrastare. Perciò Cantoni, sestovianamente, divide Dostoevskij in due: da una parte lo spietato analista dell'esistenza, dall'altro il solare apologeta della fede. Al punto da concedere che "l'opera dostoevskiana non cessa mai di stupirci per la sua infinita problematicità", ma per deplorare in Dostoevskij, subito dopo, "l'antiquata e metafisica concezione che teologizza astrattamente tutti i problemi" Non solo: il "messianismo russo" che Dostoevskij forzerebbe in senso nazionalistico è da Cantoni definito senz'altro come "una delle costruzioni più primitive e barbaricamente assurde che siano uscite da una mente geniale", mentre la "religiosità patetica" di Zosima e di Makar gli appare come una "astrazione edificante" arbitrariamente strappata a un processo che in realtà si svolge e resta nelle "tenebre" (37) Il che, d'altra parte, rappresenta lo sviluppo coerente dell'assunto di partenza: il primato e la funzione esclusiva accordati al sottosuolo non possono avere, come s'era già visto appunto in Sestov, altro esito.

Nel 1955 Enzo Paci tiene una fortunata serie di lezioni radiofoniche su Dostoevskij. Le stesse lezioni, raccolte in volume l'anno successivo, sono dedicate complessivamente all'Opera di Dostoevski. (38)

Centrale in Dostoevskij, secondo Paci, è il rapporto di "arte" e "pensiero" Lo dimostra, dice Paci, l'idea che Dostoevskij ha dell'artista come soggetto d'una sperimentazione continua e programmatica; il quale, perciò, "si precipita su ogni possibilità e la svolge fino in fondo con una logica inesorabile" Questa idea Dostoevskij l'applica tanto a se stesso quanto ai suoi personaggi, come per esempio Stavrogin: l'artista - Dostoevskij come Stavrogin; meglio, Dostoevskij attraverso Stavrogin - si decide per l'al di là del bene e del male e adotta quegli strumenti conoscitivi che evocano il bene e il male per tentarli provocatoriamente e sorpassarli. Sfrenamento mistico dell'orrore come volontà di potenza, rovesciamento degli opposti dall'istante auratico che sopprime il tempo alla notte oscura che lo prolunga indefinitamente, dissolvimento delle forme nelle loro continue metamorfosi: tutto ciò fa dell'arte l'organo della filosofia perché

costituisce una radicale interrogazione sul "senso dell'esistenza" (39) Ma Dostoevskij, osserva Paci, non si ferma qui. La stessa adozione di una tale prospettiva è a sua volta oggetto di critica, l'immersione nella corrente pluriversa del reale è a sua volta interrogata e smascherata, lo stavroginismo - in Dostoevskij, che si distacca così, come sempre fa, dallo stesso personaggio con cui si è identificato - è messo in questione, portato al punto di rottura, rovesciato. Ciò accade là dove Dostoevskij mostra, per restare all'esempio citato, come Stavrogin sviluppi il suo atteggiamento artistico-filosofico (di questo, appunto, si tratta: estetismo come forma di conoscenza) sulla base del dissidio tra fantasticheria e violenza. Egli vuole provare i contrari e con ciò si consegna all'indifferenza: in lui la sollecitazione violenta dell'esperienza non dà luogo che a un fantasticare privo di contenuto o dove il contenuto non è che il pretesto per un esercizio nervoso, mentale. Se afferma e nega Dio nello stesso tempo, non è per la nostalgia che porta l'ateo a opporsi a ciò di cui patisce l'assenza o il silenzio, ma per la "tiepidezza" in cui si spegne l'opposizione non appena i due poli si fanno equivalenti; e se vive tutto in realtà non vive nulla, perché là dove il bene e il male sono vissuti come degni di esserlo allo stesso modo, essi paralizzano l'azione che si presume crudele o sublime e la svelano semplicemente come ridicola. Non a caso, conclude Paci, Stavrogin si uccide nel momento in cui si rende conto che il comico spezza il legame ch'egli ha preteso d'istituire tra vita come opera d'arte e opera d'arte come veicolo di conoscenza.

Egli arretra di fronte a quel passo in più che consisterebbe, come gli indica Tichon, nel prendere il comico su di sé, nel trasformarsi da ironista sublime in oggetto di scherno, nel capovolgere la disperazione nell'umiltà: perciò egli resta preso al laccio di una gnoseologia, si potrebbe dire, segnata e guastata dal Kitsch.

Si ricava dunque da queste lezioni di Paci, che pure hanno un carattere semplicemente divulgativo, un importante suggerimento critico: svolgendolo, ne risulta superata l'idea per cui il pensiero di Dostoevskij sarebbe fundamentalmente ispirato a una sorta di

demonismo romantico, che censura come parenetici ed edificandi quegli aspetti che ne rappresentano invece l'effettiva confutazione, mentre a imporsi come urgente è la considerazione di questo pensiero nella sua globalità, nel suo intero movimento dialettico. Osserva Paci, conclusivamente: Dostoevskij svela come faccia parte del "peccato dell'uomo demoniaco" il trovare ovunque il peccato, il male, il dolore, e lo svela portandosi sul piano di Makar e di Zosima, cui affida il suo "insegnamento finale" (41)

Un Dostoevskij tutt'altro che dimezzato e interiormente scisso, ma ben saldo nelle articolazioni d'un pensiero che sviluppa dialetticamente le proprie vertiginose antinomie, si affaccia ormai all'attenzione degli interpreti. Lo prova l'interpretazione di Luigi Pareyson, d'estrema risolutezza teoretica; la quale è tuttora in divenire, ma già se ne coglie il disegno unitario nei saggi cui Pareyson, dopo il corso tenuto all'università di Torino nel 1966-1967 di cui restano dispense, l'ha recentemente affidata. Tra di essi, in particolare: L'esperienza della libertà in Dostoevskij, del 1978, L'ambiguità dell'uomo in Dostoevskij, del 1980, e La sofferenza inutile in Dostoevskij, del 1982. (42) Specialmente un episodio, nell'opera di Dostoevskij (che Pareyson non esita a collocare al centro, anzi al culmine del pensiero contemporaneo) e precisamente un episodio dei Fratelli Karamazov, quello in cui Ivan presenta al fratello Alësa la sua "Leggenda del Grande Inquisitore", secondo Pareyson "contiene con luminosa evidenza il senso della problematica filosofica d'oggi" Tesi, questa, che Pareyson enuncia e discute nell'ultimo dei saggi citati, avvertendo ch'essa implica preliminarmente sia dissipato l'equivoco, così spesso ripetuto dagli interpreti, d'una trattazione della "Leggenda" a sé, come autonoma e indipendente dalla presentazione che ne dà Ivan e dalla risposta che suscita in Alësa, mentre appunto solo quella presentazione e quella risposta mettono a fuoco il significato dell'intero discorso (43) La presentazione della "Leggenda" da parte di Ivan consiste nel sollevare lo scandalo del male esibendolo in quella sua forma assolutamente scandalosa che è la sofferenza inutile, cioè la sofferenza che non solo non si lascia utilizzare in vista di uno scopo trascendente (come per esempio la

futura armonia universale, non importa se celeste o terrestre) ma che, se lo fosse, denuncerebbe a maggior ragione, in quanto strumentalizzata o dall'uomo o da Dio e quindi ancora più crudelmente svilita e tradita, la mostruosità del mondo e dunque non solo l'ingiustizia ma anche l'inesistenza di Dio. Ivan non nega che Dio, cui si compiace di concedere l'esistenza, possieda le ragioni della sofferenza - anche di quella più atroce, più inutilmente atroce: gli esempi non mancano, gliene offre la stessa cronaca di spaventosi e raccapriccianti a volontà, basta leggere i giornali, suggerisce Ivan - e che quindi sappia trarre da questo abisso un osanna finale che magari accomuni aguzzino e vittima; semplicemente, rifiuta di unirsi al coro. E con ciò dichiara inesistente quello stesso Dio da lui supposto per denunciare l'assurdità della sua creazione, dal momento che la creazione è tale, cioè di Dio, solo se è dotata di senso (44)

Senza questa presentazione, osserva Pareyson, la "Leggenda" risulterebbe incomprensibile; anzi, la "Leggenda" non è che il secondo movimento d'un discorso unitario e globale. Se infatti, nel dialogo introduttivo con Alësa, Ivan denuncia il fallimento della creazione e dunque giunge all'ateismo partendo dall'idea stessa di Dio, nella "Leggenda" denuncia il fallimento della redenzione e proclama l'anticristianesimo muovendo dalla figura stessa del redentore. Il quale - ecco il succo del ragionamento di Ivan - non solo non ha liberato l'uomo dalla sofferenza, ma, imponendogli il peso della libertà, non ha fatto che accrescerla smisuratamente. Di qui il programma d'un nichilismo radicale (più esplicito e rappresentativo di quello che si ritrova per esempio in Nietzsche, dice Pareyson) che tanto più appare incontrovertibile quanto più è sottratto a quell'atteggiamento religioso da cui pure aveva ricevuto la spinta iniziale.

Infatti Ivan non esita a calare il suo pensiero sul piano d'una quotidianità sempre riconciliata con se stessa in ogni suo momento, dove il "tutto è permesso" non significa altro che liberazione alla fattualità, alla tranquilla e accomodante identificazione con il reale, alla pura trasparenza del presente "nel suo perpetuo rinnovarsi" Così, come l'affermazione del demoniaco

ha luogo attraverso la sua dissoluzione e cioè la sua "completa inserzione nella realtà" - Ivan lo sa bene, e infatti sdoppiandosi si sente dire dal suo doppio che il demonio non desidera che incarnarsi in una grassa bottegaia perfettamente soddisfatta di sé -, allo stesso modo la risoluzione dell'ateismo nel nichilismo implica che la negazione sia dissolta, dunque perfettamente realizzata, in quella "completa identificazione di sé con sé" che è il niente dell'esistenza, l'esistenza nientificata nella sua tragicità rimossa e sospesa (45)

Ma esiste davvero una risposta a Ivan? Non è, quella tentata da Alësa, troppo debole e messa a tacere dall'evidenza? La passione e la congenialità con cui Dostoevskij anima la figura di Ivan, discostandosi invece quasi con pudica discrezione da quella di Alësa, non dimostrano già che Dostoevskij sta con Ivan magari senza saperlo? Rispondere affermativamente a queste domande, come peraltro fanno la maggioranza degli interpreti, significa secondo Pareyson disconoscere gravemente il pensiero di Dostoevskij e amputarlo del suo naturale proseguimento. Intanto, nota Pareyson, la vicenda di Ivan contiene già una "cupa ed amara premonizione", davvero rivelatrice della linea di tendenza propria del "mondo contemporaneo", qualora si osservi come lo "spirito religioso" alienatosi dalla coscienza non possa "farsi sentire che attraverso la voce angosciata e dolente della disperazione e della follia" Poi c'è da considerare che il positivo è di per sé tacito e silenzioso. Non in commotione Dominus: secondo uno stile che è anche di Alësa. Ma soprattutto qui s'impone il rilevamento d'una risposta a partire dalla quale l'esito che Ivan dà al suo discorso appare "affrettato e semplicistico"

Giacché, se Ivan annichilisce l'idea della creazione e della redenzione, è precisamente questo annichilimento che la reclama, proprio come la sofferenza inutile tanto più esige un senso quanto più è inchiodata alla sua insensatezza (46) La risposta - la risposta di Alësa - non può che essere paradossale, ossia inconcepibile per il "pensiero euclideo" Chi può perdonare, aveva chiesto Ivan, il gratuito, feroce assassinio d'un innocente, chi può perdonare il generale che ha sciolto la sua muta contro il bambino che gli ha

azzoppato per sbaglio la cagna preferita, fino a farlo sbranare sotto gli occhi della madre?

Alësa, che pure ammette a bassa voce che quel generale merita la fucilazione, risponde: c'è chi lo può, dal momento che, innocente, ha dato il suo sangue per tutti e per tutto. Questo significa: la sofferenza inutile è così poco spiegabile (riportabile ad altro, strumentalizzabile) che Dio stesso, anziché darne "la natura e le ragioni" vi si cala fino a identificarsi con essa, ed è tuttavia così poco insensata da essere il luogo in cui si dà l'unico senso possibile, se Dio giunge a "caricarsela su di sé" Lo scandalo del male resta; ma là dove Ivan ne deduce impazientemente il fallimento della creazione e della redenzione, consegnando il mondo a un'assurdità dove lo scandalo in definitiva non ha più ragion d'essere, Alësa lo spinge ancora più a fondo, si mantiene nella sua tragica luce, ne vede tragicamente soffrire Dio stesso, e con ciò afferma Dio come il centro dell'orizzonte in cui la scandalosità dello scandalo è conservata in quanto tale, legata al senso, patita - da Dio - e perciò espiata e redenta (47) Fin qui Dostoevskij. Ma, dice Pareyson, "si può e si deve andare oltre": anzitutto, portando la domanda nel cuore stesso della "tragedia divina" Scrive Pareyson, nello spirito d'una prosecuzione fedele ed esplicita del pensiero di Dostoevskij: E' un mistero grande e terribile, profondo e insondabile, che per un verso l'atto con cui Dio riscatta il dolore prendendolo su di sé sia anche l'atto con cui Dio si oppone a se stesso, insorge contro di sé, infierisce sul Figlio, cioè aggrava, aumenta, estende il dolore nel mondo al punto da renderlo, da umano che era, addirittura cosmico e teogonico; e che per l'altro verso l'atto con cui Dio si oppone a se stesso, e vuol soffrire e morire, e abbandona il Figlio tacendo di fronte al suo massimo dolore, e anzi si distrugge da sé consegnandosi alle potenze trionfanti del dolore e della morte, sia anche quello con cui egli vince la sofferenza, redime l'umanità, conferma se stesso (48)

A questo proposito Pareyson ricorda l'ipotesi berdiaeviana in base alla quale "se Dostoevskij avesse approfondito la propria concezione, sarebbe giunto all'idea dell'antinomia presente in Dio" (49) Indicazione, questa, particolarmente significativa dal punto di

vista d'una rassegna delle interpretazioni filosofiche di Dostoevskij. Muovendosi lungo questa direttrice, Pareyson porta oggi in primo piano quella linea interpretativa ch'era parsa minoritaria rispetto alla tendenza dominante, tanto efficace ed eloquente nelle sue variazioni sul negativo, quanto disarmata di fronte alla doppia ma dialettica polarità del pensiero dostoevskiano.

Note

1 P. Evdokimov, *Dostoievsky et le probleme du mal*, Paris 1978
2.

2 Di quest'opera esiste una trad. it. (Gogol' e Dostoevskij ovvero la discesa agli inferi, Roma 1978) cui mi riferisco.

3 Op. cit., pp. 369 sgg.

4 Ivi, p. 131.

5 Ivi, p. 192. Cfr. anche pp. 223 sgg.

6 Ivi, p. 240. Sempre, però, in Evdokimov la teologia della croce non va disgiunta dalla teologia della gloria: "[Dostoevskij] scorge il mondo attraverso il Cristo crocifisso, ed è già il mondo visto alla luce del risorto" Evdokimov interpreta sulla base di questo rapporto che lega teologia della croce e teologia della gloria anche la formula dostoevskiana - che è religiosa, dice Evdokimov, non estetica - per cui sarà la bellezza a salvare il mondo: bellezza è catarsi, quella che nella stessa morte in croce rivela il "trionfo sulla morte"

7 Ivi, p. 238. Evdokimov sottolinea però anche, pur mettendo il pensiero di Dostoevskij in relazione con movimenti religiosi a sfondo quietistico (per esempio, l'esicismo), il carattere fondamentalmente escatologico e apocalittico del suo pensiero; addirittura presenta Dostoevskij, nella pagine conclusive del libro, come "fenomeno escatologico del nostro tempo, commentario vivente dell'Apocalisse" (ivi, p. 240).

8 Stepun era arrivato a Heidelberg da Mosca nell'inverno del 1903, frequentando poi presso quella università dieci semestri. La dissertazione {Wladimir Solowiew, Leipzig 1910) sarebbe stata presentata da Windelband ma era stata seguita nella sua preparazione soprattutto da Lask, con cui Stepun avrebbe mantenuto stretti legami di amicizia. Verso la fine della sua vita Stepun ne riprenderà e amplierà alcuni temi in un'opera (*Mystische*

Weltschau, München 1964), dedicata, oltre che a Solov'ev, anche a Berdjaev, Ivanov, Belyi, Blok.

9 Cfr. F. Stepun, *Vergangenes und Unvergängliches* cit., vol. I (che si conclude con il 1914), passim. Che il gruppo di Heidelberg vedesse in Merezkovskij l'interprete più qualificato di Dostoevskij, è un fatto che illustra ulteriormente il privilegiamento d'una lettura tutta in negativo di Dostoevskij, quella che Lukacs avrebbe chiamato "luciferina": prospettiva, questa, da cui Stepun prenderà sempre più le distanze, come dimostra il suo libro dostoevskiano degli anni Cinquanta. D'altra parte, la ricerca di contatti con "Die Kreatur" conferma la presenza nel gruppo di forti interessi teologici, quali erano emersi, del resto, nel dibattito sulla questione del tragico.

10 Cfr. F. Stepun, *Dostojewskij. Weltschau und Weltanschauung*, Heidelberg 1950 e *Dostojewskij und Tolstoj. Christentum und soziale Revolution*, München 1961 (a questa seconda edizione si riferiscono le citazioni)

11 Op. cit., pp. 16 sgg.

12 Cfr. anche quanto Stepun dice molto finemente circa il passaggio del "pellegrino russo" al nichilismo, che rappresenterebbe una sorta di sradicamento dello sradicamento (ivi, p. 43).

13 W. Nigg, *Dostoevskij. Die religiöse Überwindung des Nihilismus*, Hamburg s.d. (ma 1940).

14 Ivi, pp. 12-6.58

15 Ivi, passim. (Da rilevare, a p. 1.54, una citazione da Spengler: "Il prossimo millennio appartiene al cristianesimo di Dostoevskij")

16 Questa prefazione, con il titolo *Dostojewski Mit Massen* è stata poi compresa nel vol. IX dei *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt a. M. 1972, mentre la *Entstehung des Doktor Faustus* la si trova nel vol. XI dei citati *Gesammelte Werke*. Quanto al *Doktor faustus*, mi riferisco alla traduzione di E. Pocar, citata in una delle sue ultime edizioni (Milano 1968)

17 Op. cit., p. 289.

18 Ivi, pp. 283 sgg. Leverkühn, durante il suo incontro

notturno, ha in mano il saggio di Kierkegaard sul Don Giovanni di Mozart; quanto alla sua identificazione con la figura messianica di cui parla Isaia (53, 3), essa passa attraverso l'identificazione düreriana dell'artista con il Cristo come Ecce homo (cfr. l'autoritratto a penna ora alla Kunsthalle di Brema), dunque per via estetica. Thomas Mann del resto è esplicito: egli dice di Leverkühn che "porta le sofferenze dell'epoca" e trova in ciò "la voluttà d'una quasi insopportabile ispirazione" (op. cit., pp. 275 e 282).

19 Ivi, p. 282.

20 Die Entstehung des Doktor Faustus cit., p. 248.

21 Dostoevskij, quindi, come profeta non tanto o non più soltanto (come volevano molti degli interpreti fra le due guerre) della rivoluzione e più in generale del destino dell'Europa, bensì della linea di tendenza del pensiero occidentale. Il saggio di de Lubac su Dostoevskij è compreso nel volume *Le drame de l'humanisme athée*, Paris 1950 4, che nel dopoguerra avrebbe avuto notevole diffusione.

22 Op. cit., pp. 363 e passim.

23 R. Lauth, *Die Philosophie Dostoewskijs in systematischer Dar-stellung*, München 1950.

24 Ivi, p. 14. Tuttavia Lauth corregge o meglio tempera più avanti questa sua affermazione osservando che in Dostoevskij si tratta sempre d'una "filosofia vissuta, e vissuta conseguentemente", cioè calata nella vita dei personaggi, che incarnano una determinata idea o più idee magari tra loro in contraddizione, e ne sviluppano tutte le implicazioni (ivi, p. 18).

25 Ivi, p. 448.

26 Ibidem.

27 Ivi, pp. 447-9.

28 A. Camus, *L'homme revolté*, Paris 1951.

29 "Col "tutto è permesso" di Ivan comincia veramente la storia del nichilismo contemporaneo" (ivi, p. 79).

30 Ivi, p. 79.

31 Ivi, p. 76.

32 Ivi, p. 80.

33 Ibidem. Poco dopo la stesura di questo suo saggio

dostoevskiano, Camus preparerà una riduzione teatrale dai Demoni; dove a essere messa radicalmente in discussione, tra l'altro, sarà appunto l'idea della "correzione della creazione"

34 La crisi dell'uomo cui allude il titolo del libro (pubblicato a Milano) è propriamente la crisi di quell'uomo del sottosuolo che secondo Cantoni è tout-court l'uomo contemporaneo.

35 Ivi, passim. Da notare: se Cantoni da una parte trova nell'opera di Dostoevskij come inesauribile "meditazione sul tema della libertà" lo spunto per questa sua proposta teorica, d'altra parte la stessa opera gli appare inficiata da quella "teologia dogmatica" e da quella "metafisica della storia" ch'essa contribuirebbe a superare. E commenta: "Bisogna avere il coraggio di essere severi con le idee errate e retrograde anche se esse si trovano in un grandissimo artista" (ivi, p. 225). Gli accade però di leggere in modo ingenuo passi in cui Dostoevskij, ben lungi dall'identificarsi come vorrebbe Cantoni con il sogno utopico d'un suo personaggio, ne propone invece lo smascheramento, come nel caso del Sogno di un uomo ridicolo (ivi, p. 240).

36 Ivi, p. 76.

37 Ivi, pp. 229-37.

38 L'intenzione originale era, come Paci dichiara nelle prime pagine del libro (pubblicato a Torino) di dare "un'importanza fondamentale alle opere giovanili" di Dostoevskij (ivi, p. 6); in realtà, Paci sofferma la sua attenzione sulle grandi opere della maturità.

39 Ivi, pp. 21 e passim.

40 Ivi, pp. 82 e passim.

41 Ivi, pp. 109-23.

42 Questi saggi sono apparsi, rispettivamente, in "Filosofia", XXIX, 1, gennaio 1978, pp. 1-16, nel "Giornale di metafisica", nuova serie, II, 1980, pp. 69-94 e nello stesso "Giornale di metafisica", IV, 1982, pp. 123-70.

43 La sofferenza inutile in Dostoevskij cit., pp. 142-3.

44 Ivi, pp. 140-1.

45 Ivi, pp. 146-8.

47 Scrive Pareyson: "La sofferenza divina giunge ad essere

completa espiazione e liberazione, cioè vittoria ultima sul male e sulla sofferenza, proprio perché è il momento del massimo trionfo della negatività, cioè del male e del dolore, che arrivano sino a impossessarsi di Dio; proprio perché è il posto più avanzato dello spedito cammino della negatività, oltre il quale essa non ha potuto né può andare; e se questo argine di minima resistenza non s'è infranto al massimo urto, allora la negatività è stata vinta per sempre, e l'umanità è stata affrancata dal dolore" (ivi, p. 168).

46 Pareyson ricorda anche, a questo proposito, la storia del fratello di Zosima, che "soffre usque ad mortem eppure [] "benedice" la vita" perché mostra come attraverso il perdono si possa realizzare un sistema in cui la stessa sofferenza si trasformi in gioia e indica la possibilità teorica di tutto ciò nel "pensiero di altri mondi", nel pensiero che rinvia alla trascendenza, di cui parla Zosima stesso (op. cit., pp. 157-9).

48 Ivi, pp. 168-9.

49 Pareyson avverte che l'ipotesi di Berdjaev è da raccogliere, non però nel senso, boehmiano, in cui la propone Berdjaev; giacché allora si dovrebbe ammettere la necessità del male, in quanto presente in Dio, e con ciò il male ancora una volta sarebbe "soppresso e sottratto alla libertà dell'uomo" È da raccogliere, invece, nel senso "tragico e angoscioso" e più propriamente dostoesvkiano "del Dio crocifisso" (ivi, p. 166).

Parte seconda

Per una lettura filosofica di Dostoevskij: tre spunti

"Io vi dirò di me che sono un figlio del secolo, un figlio della miscredenza e del dubbio e che (lo so) lo resterò fino alla tomba. Quante terribili sofferenze mi è costata e mi costa questa sete di fede, la quale è tanto più forte nell'anima mia, quanto più sono gli argomenti contrari"

(lettera a N. D. Fonvizina del 20 febbraio 1854)

Capitolo primo

Sul piano estetico. L'istante eterno e la morte

1. "[...] il mondo sarà salvato dalla bellezza".

La parola più enigmatica che il principe Myskin osi pronunciare rimbalza, come capovolta nella sua perfetta antifrasi, sulla bocca d'un sosia crudele e tormentoso di Myskin, il giovane nichilista Ippolit. "È vero, principe, che una volta diceste che il mondo sarà salvato dalla bellezza?" (1) Tanto basta - sulla base del fondamentale procedimento dostoevskiano che consiste nello sdoppiare sistematicamente il pensiero, nel riprodurre in negativo qualsiasi positività data, nel mettere alla prova una ipotesi dandone una versione parodistica e procedendo e contrario - perché quella parola suoni, subito, come la parola di un idiota.

Ippolit è malato. La tisi lo condanna a morte, una questione di poche settimane. Ciò gli permette di chiedere, semplicemente:

"Quale bellezza salverà il mondo?" (2) Ippolit pone bene la sua domanda. Egli non esclude affatto che dietro il feroce disordine della vita si celi una legge armonica di sviluppo; né esclude l'armonia finale del nascere e del morire, che si sprigioni dallo stesso contrasto come da una sua fonte inesauribile e si risolva già da sempre in conciliazione, visione, bellezza.

Semplicemente, questa bellezza egli la rifiuta.

Che bisogno ho di tutta questa bellezza, quando a ogni minuto, a ogni secondo, devo e sono costretto a sapere che persino questo minuscolo moscerino che mi ronza adesso accanto in un raggio di sole partecipa anch'esso a tutto questo banchetto e a questo coro, conosce il posto che gli compete, lo ama ed è felice, mentre io, io solo sono un reietto e soltanto per la mia pusillanimità sinora non l'ho voluto capire? (3)

Anzi, il rifiuto di Ippolit appare tanto più irriducibile quanto più infondato, e infatti egli è ben disposto a concedere tutto: che questa stessa coscienza decisa a rifiutare sia stata accesa da una "forza superiore" la quale le prescrive di annientarsi per una sua misteriosa ragione, che questa assurda "vita di un atomo" sia necessaria al compimento di una qualche armonia nascosta, che questa armonia sia impossibile "senza che gli uni divorino ininterrottamente gli altri", e avanti di questo passo. Ma concedendo tutto, e riservando a sé precisamente ciò che non si lascia ricondurre a nessuna ragione, a nessun fondamento - ciò che è tanto più inoppugnabile quanto più appare, come di fatto appare a coloro cui Ippolit fa la sua tragicomica confessione, arbitrario e capriccioso oltre che vile -, Ippolit scalza alla radice l'idea stessa di ragione e di fondamento, cioè di armonia, nel momento in cui ne conferma la possibilità. "Perché, oltre tutto questo, occorre la mia rassegnazione?" (4) Ippolit si rende perfettamente conto che, senza la sua rassegnazione, nell'armonia s'introduce un elemento di dissonanza che perlomeno la mette in dubbio, anche se si potrebbe rispondere che proprio questo contrasto e questa resistenza sono richiesti da essa; ma sa anche che la necessità della sua rassegnazione - ecco il vero argomento a suo favore - è già un'imposizione irrimediabilmente disarmonica. Nella sua rigorosa coerenza nichilistica, la domanda di Ippolit conduce al nulla il senso stesso di questo domandare (5)

Myskin, nel pensiero di Ippolit, non esita a riconoscere il proprio pensiero svuotato, anzi capovolto e spinto alle sue conseguenze opposte. Nel trambusto granguignolesco che segue il mancato suicidio del giovane - con gli uni che, "in tono veramente ispirato", prendono le sue difese e si dichiarano disposti a battersi contro chi soltanto alluda a una dimenticanza volontaria della capsula nella cartuccia, e con gli altri che propongono senza tanti complimenti "sia messo alla porta" -

Myskin, come sempre, va all'essenziale, e capisce che di lui, Myskin, si tratta. Ippolit, con il suo gesto - dalla confessione teatrale al tentativo di suicidio - non ha voluto che confutare l'idea d'un mondo salvato dalla bellezza. Addirittura il principe riconosce

nelle parole di Ippolit non solo le "sue" parole, ma parole remote, rimosse e tuttavia ultime; quelle che, inafferrabili, avevano un giorno attraversato la sua mente ancora preda dell'idiozia ma già schiusa all'esperienza auratica, estatica del senso compiuto e finale (6) E le riconosce nel momento in cui, a restituirliele beffardamente, è una logica che se ne appropria per affondare con esse. La logica di Ippolit; il quale, malato, alla prospettiva di passare i suoi ultimi giorni in campagna, preferisce quella che lo inchioda al suo letto, da dove lo sguardo oltre la finestra non incontra che un muro: lì, almeno, il senso finalmente schianta senza riserve contro il non senso, e una tale vita destinata a durare pochi giorni chiede di non essere vissuta, mentre la natura dissigilla il suo segreto come da un uovo di serpente e appare quella che è, ossia un'"enorme belva implacabile e muta", una "forza tenebrosa che prende l'aspetto di una tarantola", insomma un "fantasma" capace di assumere "forme così strane" che umiliano e offendono e conducono in una sorta di maligna condiscendenza al suicidio (7) Ora la domanda è: come può reggere di fronte a quest'urto l'idea che sia la bellezza, infine, a salvare il mondo, l'idea cioè che il fondamentale disordine dell'essere possa dopo tutto ricomporsi in una unità armonica o almeno liberare, dal suo stesso caos e per mezzo di quell'immagine sempre sconfessata e in fondo contraddittoria di armonia, un senso finale? Myskin, solo, e come scordando quanto di chiassoso e di grottesco era appena successo; non è tormentato che da questa domanda, che però gli si presenta come dal suo non poter neppure essere formulata.

Esce nella notte bianca di Pavlovsk, e si assopisce, mentre attorno regna "un bellissimo e limpido silenzio" (8)

2. Il tempo e la sua contraddizione.

Bisogna dunque esaminare più da vicino l'idea che si agita in Myskin. Il quale non la sviluppa direttamente da nessuna parte; ma ne dà, in almeno due luoghi, una versione in un certo senso ironica

e dissimulata (9) di cui non si può non tenere conto. Ciò accade nel passo, celebre, in cui il principe riflette sopra un suo attacco epilettico e sull'epilessia in generale, e in quello, non meno noto, in cui riferisce di una mancata fucilazione, attraverso il racconto che gliene è stato fatto: dove, sappiamo, Dostoevskij fa dell'autobiografia, in entrambi i casi.

Centro e chiave dell'attacco epilettico, afferma Myskin, è l'"istante", l'aura di rapimento e di spossessamento, che si sprigiona da una cupa oppressione della coscienza e, prima che la coscienza precipiti nella brutalità e anzi nella bestialità sorda d'uno smisurato patire immemore, dilata il tempo all'infinito e lo fissa al suo compimento, alla sua perfetta pienezza: esso dura come un lampo ma in esso si riassume il "senso della vita"

"Mente e cuore gli s'illuminavano d'una luce straordinaria; tutte le sue emozioni, tutti i dubbi, tutte le inquietudini sembravano placarsi di colpo e risolversi in una calma suprema, piena di una serena, armonica gioia e di speranza, piena d'intelligenza fino alla comprensione della cause ultime" (10) Myskin non si nasconde il carattere morboso di questa esperienza. E non solo non s'illude di ricavarne un sapere superiore, ma la consegna senz'altro a quelle che lui chiama le "manifestazioni più basse" dell'esistenza. Tuttavia arriva a una "deduzione paradossale" Questa: che il rapporto costitutivo con la malattia e con l'"alterazione dello stato normale" non solo non invalida la possibilità di un'esperienza in cui il non senso, l'ibrida confusione creaturale, il dissolversi del tempo siano restituiti al senso, e lo siano precisamente nello specchio d'una "bellezza" che si dà, esteticamente, come "armonia", e, religiosamente, come "preghiera", ma addirittura la conferma.

Infatti, osserva Myskin, a differenza di quanto accade con "l'hashish, l'oppio o il vino", che "avviliscono la ragione e deturpano l'anima" in modo "anormale" e "irreale", la realtà e il contenuto di quella visione resistono all'analisi anche dopo tolte le sue precondizioni: la ragione le reclama, bisognosa com'è di farsi trasparente a se stessa e, non potendolo sul piano meramente discorsivo o razionale, l'anima se ne nutre beneficamente,

scoprendo e riflettendo in essi la sua stessa realtà e il suo stesso contenuto altrimenti inattingibili. Nessun argine preserva l'istante auratico dalle aggressioni di ciò che, come appunto la malattia, ha la natura dissolvente propria del tempo; l'istante, che pure vi appartiene (sia alla malattia sia al tempo, che sono la stessa cosa), e anzi vi si espone tanto che subito è la notte della demenza brutta e cieca, se ne libera e ne libera.

E se questo accade, allora l'istante è salvo ed è salvo, in esso, tutto: esso si mantiene intatto nella memoria, e appunto ch'esso possa essere ricordato, dopo come prima, dopo la caduta come nella luce di ciò che era prima, è già la prova della sua irriducibilità allo stato degenerativo che lo suscita. "Che vuol dire che sia una malattia?", si domanda il principe. Quel "minuto", quell'"attimo", effettivamente, "rievocato e analizzato poi in condizioni normali", si rivela ancora, dopo tutto e nonostante tutto, come "bellezza" (11) Tuttavia, se il principe riconosce che la "straordinaria intensificazione dell'autocoscienza" ch'egli sperimenta durante l'attacco epilettico è tale da permettergli di affermare, sia durante l'attacco sia quando l'attacco stesso è stato superato, che "per questo istante si può dare tutta la vita", per altro verso ammette che "la parte dialettica della sua deduzione" è indifendibile.

Come scrive Dostoevskij: su questo punto il principe non si sarebbe messo a discutere sul serio (12) Il principe, mentre scopre nell'"istante" la verità apocalittica della soppressione e insieme del compimento del tempo secondo il versetto da lui citato: "non esisterà più il tempo" (Ap., 10, 6) - e subito, sorridendo, ne parla come d'un "detto inusitato", che allude a qualcosa di simile a ciò a cui anche l'epilettico Maometto aveva alluso, parlando della brocca d'acqua capovolta che ancora non s'è svuotata e lui già ha visitato tutte le dimore celesti di Allah -, scopre anche che lì "senza dubbio è racchiuso un errore" (13)

In questo "errore" Ippolit aveva infilato il cuneo del suo pensiero piano e rigorosamente deduttivo, togliendo la parola, con la sua obiezione, a Myskin. E tanto più questo errore appare a sua volta neppure formulabile e in traducibile e sfuggente, tanto più

non solo l'obiezione di Ippolit ha una presa così tenace, ma trascina con sé, come confutato in partenza, l'orizzonte superiore in cui Myskin si muove senza poter dimostrare né la verità né la falsità del suo ragionamento, poiché ciò lo costringerebbe ad adottare il punto di vista di Ippolit e dunque a reduplicare il proprio errore contro un'esperienza che resta tuttavia certa. Eppure l'obiezione di Ippolit, a ben guardare, è già anticipata da Myskin stesso. Ciò accade là dove Myskin rammenta la "circostanza molto strana" occorsa a "una persona" di sua conoscenza, interrogata da lui, su ciò, "a più riprese" (14)

Un giovane di ventisette anni, dunque, pieno di salute e di forza, viene condotto al patibolo, dove gli viene letta la sentenza di condanna a morte mediante fucilazione a causa di un delitto politico. I condannati sono molti, tre i pali; essendo l'ottavo della lista, il giovane in attesa che gli si faccia indossare il lungo camice bianco dell'esecuzione calcola che gli rimangono cinque minuti da vivere. "Un tempo interminabile, un'immensa ricchezza" Dedica due minuti per dare l'addio ai compagni, e infatti con uno di loro scambia qualche parola interessandosi molto della risposta a una domanda molto banale da lui fatta; altri due minuti li destina a pensare a ciò che da sempre aveva desiderato pensare con la massima rapidità e chiarezza, ossia al proprio annientamento, al fatto di essere per non essere di lì a poco se non uno che è stato, una cosa, un che.

Non lontano c'era una chiesa, e la sua sommità brillava col tetto dorato sotto il sole fulgido. Ricordava di aver fissato con terribile ostinazione quel tetto e i raggi che se ne irradiavano; non poteva staccarsi da quei raggi: gli pareva che quei raggi fossero la sua nuova natura e di lì a tre minuti si sarebbe di nuovo fuso con essi... L'incertezza e la repulsione di fronte a quella cosa nuova che sarebbe stata e che sarebbe subito sopraggiunta erano terribili; ma diceva che per lui niente era stato così penoso, in quel momento, come l'incessante pensiero: "Se potessi non morire! Se si potesse far tornare indietro la vita, quale infinità! E tutto ciò sarebbe mio. Allora trasformerei ciascun minuto in un intero secolo, non ne perderei nulla, terrei conto di ogni minuto e non ne sprecherei più

nessuno!"

Diceva che questo pensiero gli si era tramutato infine in una tale rabbia, che aveva ormai il desiderio di venir fucilato al più presto (15) Esattamente come nel caso di Ippolit. Il quale sa bene che solo rimuovendo il termine stabilito in una specie di occultamento e di continua rimozione della morte, la vita potrà apparire come interamente degna di essere vissuta, ricca e piena in ciascuno degli istanti che la compongono, inesauribile; ma sa anche che la vita balena di questa sua smagliante dignità a misura che la morte incombe. Perciò se ne può uscire, Ippolit, in questa strepitosa battuta: "Conoscevo un poveraccio del quale mi fu poi raccontato che era morto di fame, e mi ricordo che questo mi fece andar fuori dai gangheri: se si fosse potuto far risuscitare quel poveraccio, mi pare che lo avrei giustiziato" (16) Ma nello stesso tempo egli può affermare che, di fronte alla morte, l'unico gesto sensato è quello che l'anticipa: ciò ch'egli chiama "l'ultima possibilità d'agire" (17) In un punto, dunque, il pensiero dell'uno e dell'altro condannato a morte - questo, il condannato a morte della tisi, e quello, il condannato a morte dallo zar - è combaciante: dov'essi affermano che l'istante conterrebbe l'eternità, e la varrebbe tutt'intera, se il tempo fosse reversibile. Ma questo non si dà: lo prova la morte, questa perfetta contraddizione del tempo, la morte, che, mentre conferisce all'attimo il palpito rabbrividente d'una totalità e d'una eternità raggiunte, lo precipita in sé, lo calamita, lo fa trascorrere sull'asse d'una temporalità lineare. Più semplicemente: solo se c'è la morte è possibile sperimentare la meraviglia del tempo compiuto e finale, ma il tempo compiuto e finale è quello della morte, che c'è e per il solo fatto di esserci spezza il tempo, ne apre il cerchio, lo svela mortale. L'uno dei due condannati a morte pensa che se gli fosse tolta la condanna e la vita potesse ricominciare daccapo, allora la vita gli apparirebbe infinitamente perfetta in ciascun istante; l'altro non fa che dire la stessa cosa, sia pure in modo sarcastico. Ma l'uno, di conseguenza, vorrebbe chiedere di essere ucciso al più presto, l'altro si uccide da sé.

Restano la cupola e il muro. La cupola, che sfolgora del

riflesso del sole, assorbe l'ultimo bagliore cosciente del condannato e lo immerge estaticamente nello sfolgorare della luce: istante dove finalmente l'esistenza coincide con il senso, istante sottratto al tempo, istante che sta per rovesciarsi sulla vita già vissuta e troncata per investirla d'"infinità": "Se potessi non morire! Se si potesse far tornare indietro la vita, quale infinità!

E tutto ciò sarebbe mio" (18) Il muro di Ippolit, invece, accoglie un guardare bisognoso d'accecarsi, di leggere in questo accecamento, che liquida qualsiasi larvale illusione d'altro e dissolve il tempo nella fissità monotona e maniacale del nulla per concentrarlo in un solo istante nero e spento, "ciò che vi è scritto con tanta franchezza e semplicità" (19) Ed ecco la questione: perché questa simmetria deformata, perché, tra cupola e muro, questa inversione d'immagine, questa speculare antitesi? Uno sdoppiamento di tipo degenerativo, sembrerebbe: da una parte, la tonalità etico-religiosa prima ancora che estetica, che vibra d'una mistica tenerezza per l'assoluto irraggiungibile, dall'altra l'affettività egotistica che ripiega in sé il proprio bisogno insoddisfatto e deluso e si nutre del suo divorarsi. Ma questo sdoppiamento ritorna continuamente presso di sé, alla sua unità; che è tale, perché se l'istante senza tempo della fusione con il tutto esalta la vita fino al punto di esibirla perfettamente compiuta, è per farsi risucchiare dalla morte, così come, se l'istante senza tempo della vita rifiutata in blocco e per sempre reclama la morte, la reclama in nome d'una vita semplicemente immortale com'è quella del sistema armonico di tutte le creature. Tant'è vero che il condannato alla fucilazione, cui vien concessa in estremo la grazia, confessa al principe (che lo interroga su questo punto) che "di tutta quella ricchezza" poi non aveva più saputo che farsene; e Ippolit, a sua volta, fa precedere la sua confessione dall'affermazione che "ciò che conta è la vita, La vita sola" (20)

Insomma, l'esperienza prova che l'istante può risolvere in sé l'eternità e, facendosi eterno, vincere la morte, dar compimento al tempo, imprimere un sigillo al senso della vita; ma questa esperienza è a sua volta condizionata dalla morte, e non solo vi resta legata, ma ne decreta il trionfo nel momento stesso in cui

presume di trionfare sulla morte. Posizione di stallo, dunque; arresto del pensiero sul punto di diventare perfettamente contraddittorio.

Comincia così a prendere corpo quello che Myskin considera un suo impalpabile errore. Il fatto è che Myskin non si ferma di fronte alla contraddizione, ma vi si consegna docilmente, muovendosi, senza prendersi sul serio e anzi lasciandosi deridere, come nell'orizzonte d'un pensiero che - direbbe un interprete acuto come Fedor Stepun (21) - non sa dire la verità che per opposta testimonianza. Nella sua "deduzione", nella sua "valutazione" dell'istante come degno di essere vissuto al prezzo di tutto il tempo restante, egli fa della contraddizione un paradossale principio di conoscenza. E di questa paradossalità egli certo è cosciente: sa, per esempio, che il senso balena perché c'è la malattia, perché c'è la morte; sa che il senso non è che negazione del negativo da cui tuttavia sprigiona, eppure lo ribadisce, vi si affida, intravede addirittura in questo senso che gli si offre dal basso a ogni attacco epilettico l'apocalittico senso finale - cosa ch'egli proclama con tranquilla ironia e senza essere disposto a discuterne, perché sa che gli sarebbe rimproverata la contraddizione e lui potrebbe solo rispondere, stolidamente, da idiota: "che importa?" (22) - in definitiva lo attesta come una specie di martire ironico.

Né si può dire che, di fronte a Myskin, Ippolit, con tutta la "franchezza e sincerità" - sempre più Ippolit appare come il sosia di Myskin - del suo pensiero lineare e incontrovertibile, abbia veramente ragione. Ippolit impugna uno dei due corni della contraddizione, e vi si ancora fanaticamente. Sicché il suo rifiuto della vita si stempera di conseguenza nel piacere dell'autodistruzione e nell'esaltazione dello scandalo: col che egli non solo trova un motivo per differire la morte, sia pure attraverso un circolo vizioso, e dunque toglie di mezzo ciò su cui fa leva il suo ragionamento, ma ribadisce anche, suo malgrado, quel primato della vita sulla morte ch'egli aveva ammesso in prima battuta per poterlo meglio confutare. Anzi, accade che la sua beffarda confutazione, che è poi la confutazione dell'idea di Myskin, di fatto permetta di riformularla con un'esattezza che la restituisce

alla sua cifra più segreta, più sottile, più resistente.

Non "la bellezza salverà il mondo", dice Ippolit riferendosi all'idea di Myskin e anzi rinfacciandogliela, bensì: "il mondo sarà salvato dalla bellezza" Questa la formulazione, forse non del tutto casuale, perché sarebbe stato più facile dire "la bellezza salverà il mondo", come pure accade anche a Myskin di dire, ma esatta. Cioè, al futuro anteriore. Solo dall'al di là del futuro, il tempo compiuto si lascia investire da un'unità di senso che lo conserva per sempre, togliendolo a se stesso: appunto, "il tempo non ci sarà più" Questa unità di senso, dunque, è la bellezza che salva il mondo: lo salva apocalitticamente, trapassando, passando oltre, ma attraverso la contraddizione che lega l'istante eterno e la morte. E infatti ciò che è contraddittorio, qui, in questo legame, è il tempo: il tempo che domina e controlla la morte, assumendola come una sua forma a priori, ossia un trascendentale della caducità, a patto di confermarla nella sua signoria. Al di là del tempo - dunque solo se il tempo avrà cessato di essere, come indica la citazione che Myskin trae dall'Apocalisse - il mondo sarà salvato dalla bellezza e lo sarà non già perché, scadendo il tempo, allora la caducità sfolgorerà in quella luce dell'effimero e del mortale che la morte spegne essendone però la condizione, come giustamente vuole Ippolit, nichilista coerente almeno fino a un certo punto; bensì sulla base di ragioni che la ragione non conosce e anzi nega e irride quando pretende di piegarle a sé. Il mondo sarà salvato dalla bellezza nel senso qui e ora indicibile - Myskin lo dice contraddicendosi, o almeno avvertendo che dirlo è già troppo, in quanto il linguaggio non lo contiene e ne straborda - della restituzione della morte all'istante eterno, come al luogo in cui la morte, essendole tolta l'ultima parola, è giudicata da una parola che la sovrasta a partire dal futuro anteriore. "Aveva sempre desiderato immaginare con la maggior rapidità e chiarezza possibili come mai potesse avvenire che in quel momento esisteva e viveva, ma di lì a tre minuti sarebbe ormai stato un che, qualcuno o qualcosa, ma chi dunque? dove?" (23) Myskin sposta questa domanda perfettamente contraddittoria - essa è proponibile solo di fronte alla morte, ma la morte la mette a tacere e la cancella - sul piano in cui appare

l'unica, la decisiva domanda.

Un piano impraticabile. O praticabile solo per movimenti incrociati. Myskin, l'idiota, il folle di Dio, dice che della sua idea non dovrebbe dir nulla, altrimenti: "farei ridere tutti" (24) Ma appunto questo consegnare l'idea alla derisione, che è poi, per l'idea, il perfetto martirio, ne fa, apocalitticamente, una sorta di ultimo depositum, un ricorso ab imo alla grammatica superiore che salda l'alfa e l'omega, un arrischio insensato del linguaggio che appunto reclama il senso: "Fino a quando, o Signore?" (Myskin viene dal buio glossolalico per poi ripreci-pitarvi: in mezzo, la sua simplicitas, cui fa il verso "la franchezza e la sincerità" di Ippolit, dialoga con gli estremi al limite della confusione verbale.) Sradicata di qui, la stessa idea si perverte con spaventosa coerenza.

3. Tempo della fine e fine del tempo.

È ciò che accade con Kirillov, il teorico della decisione suicida che fa dell'uomo un dio. Tre dialoghi scandiscono la sua vicenda: quello con l'anonimo narratore, quello con Stavrogin e infine quello con petr Verchovenskiij.

Il primo dialogo è incentrato sull'annuncio dell'"uomo nuovo" Proclama Kirillov:

La vita è dolore, la vita è paura, e l'uomo è infelice. Ora tutto è dolore e paura: l'uomo ama la vita, perché ama il dolore e la paura. Lo hanno fatto così. La vita viene concessa a prezzo di dolore e di paura, e qui sta tutto l'inganno. Ora l'uomo non è ancora quell'uomo che dovrà essere. Vi sarà l'uomo nuovo, felice e superbo.

Quello al quale sarà indifferente vivere, quello sarà l'uomo nuovo! Chi vincerà il dolore e la paura, quello sarà Dio. E l'altro Dio non vi sarà più. (25)

Si può, naturalmente, intendere quel che dice Kirillov nei termini d'una inconcludente isteria linguistica - appunto

un'ulteriore, delirante provocazione del linguaggio, una spinta in più verso l'éschaton -, d'un profetismo patetico e appunto malato, d'una febbrile e morbosa visionarietà. In Kirillov c'è tutto questo. Né il suo discorso ha un rapporto puramente accidentale con il suo passeggiare tutta la notte nella stanza, col suo bere il tè ossessivamente, insomma col suo modo stravolto di concepire e, prima ancora, di impiegare il tempo. Eppure questo discorso, proprio là dove si approssima più rovinosamente ma anche più lucidamente alla paranoia, dà luogo a un corto circuito filosofico di straordinaria intensità: tanto che è inevitabile riconoscere in esso un geniale e fulmineo rovesciamento del pessimismo metafisico alla Schopenhauer nella più lampante prefigurazione dell'Übermensch nietzschiano (26)

Secondo Kirillov, dunque, le cause che trattengono l'uomo dal suicidio e gli fanno preferire questa vita di morte alla morte - là dove, invece, solo l'indifferenza lo restituirebbe a sé, alla sua libertà - sono due: il dolore per lo strazio del corpo e la paura per il fantasma dell'al di là. Questa paura e questo dolore sono Dio, come angoscia del possibile. Più precisamente,

"Dio è il dolore che nasce dalla paura della morte" (27) Solo uccidendo, annichilendo in sé questo Dio tenebroso e crudele, che "c'è ma non c'è" in quanto nel suo nulla risiede tutta la sua potenza negativa, l'uomo diventerà Dio. Perché questo accada, bisogna che l'uomo si faccia indifferente alla morte: non solo convincendosi, attraverso un opportuno esercizio mentale, che il dolore fisico e l'al di là, di fronte alla morte, sono insignificanti (un masso grande come una casa che ti pende sulla testa incute il timore che, schiacciandoti, ti possa far male, ma non è vero...), ma soprattutto prospettandosi la morte come identica alla vita e dandosela come se si desse, a se stessi, la vita, nella consapevolezza che non è la vita o la morte che conta, bensì la libertà, cioè qualcosa di attingibile solo se la morte e la vita si fanno perfettamente equivalenti. L'uomo che si uccide immotivatamente, con un atto di pura indifferenza, uccide in sé il proprio sé e si libera, elevandosi appunto alla libertà come alla propria natura redenta, di quel sosia oppressivo che lo rispecchia, lo riproduce a sua immagine e

somiglianza, lo incatena a sé e con ciò lo condanna a un'esistenza servile. "L'altro Dio non vi sarà più. [...] Allora vi sarà la vita nuova, l'uomo nuovo, tutto sarà nuovo" (28) Inevitabilmente, prosegue Kirillov, la storia risulterà divisa in due parti: dalla scimmia alla negazione, e anzi all'annientamento, di Dio (alla scimmia, insinua l'interlocutore; ma Kirillov non raccoglie la provocazione) alla "trasformazione fisica dell'uomo e della terra" (29) Appunto: dalla scimmia, ossia dall'uomo come dolente caricatura del Dio che soffrendo fa soffrire, al superuomo, ossia all'uomo che si supera non tanto negando Dio e intronizzandosi al suo posto, quanto suicidandolo in se stesso e ponendo quindi se stesso al di là di sé, il sé della sofferenza.

"L'uomo sarà Dio e si trasformerà fisicamente. Ed anche il mondo si trasformerà, e le azioni si trasformeranno, e i pensieri, e tutti i sentimenti" (30) Kirillov è perfettamente consapevole del carattere monomaniacale della sua ossessione profetica. Al suo interlocutore, che lo sottolinea, alludendo alla stravaganza di quelle sue veglie notturne, così poco compatibili, tra l'altro, con la sua professione di ingegnere minerario, Kirillov risponde

"Non so come facciano gli altri, ma sento che non posso far anch'io come tutti. Ognuno pensa a qualche cosa e subito dopo pensa a un'altra cosa. Io non posso pensare ad altro, io penso tutta la vita alla stessa cosa. Dio mi ha tormentato tutta la vita" (31) Eppure qui - come spesso, del resto, in Dostoevskij -, dove il pensiero rivela la sua equivoca solidarietà con quei suoi presupposti patologici che sembrano sempre sul punto di poterselo risucchiare e risolvere in sé, lampeggia anche il diamante dell'idea, il suo nucleo irriducibile. Infatti, se Kirillov ammette che Dio l'ha tormentato tutta la vita - in bocca a Kirillov, si noti, Dostoevskij mette una sua stessa, più sua di ogni altra, confessione, come attestano alcune lettere (32) - è per illuminare retrospettivamente tutto quel suo discorso insieme lucidissimo e farneticante, a misura che "il tormento di Dio" appare inscindibile dalla più rovente fissazione di Kirillov, la fissazione del tempo.

Di ciò, in questo primo dialogo, non viene fatta parola. Ma si tratta ciononostante della chiave del pensiero kirilloviano. Lo

prova ampiamente il secondo dialogo, quello con Stavrogin.

"Siete sempre della stessa idea?", domanda Stavrogin a Kirillov. E Kirillov risponde, con naturalezza e senza nessuna enfasi - importante da notare: per quanto sovreccitato e teso e carico di profetismo l'argomentare di Kirillov non è mai enfatico -: "Sempre" (33) Stavrogin prende la cosa alla lontana.

Comincia col dire che lui capirebbe il suicidio come modo semplice e perciò tanto più beffardo di cancellare, "con un colpo alla tempia", la più schifosa infamia e anche mille anni di esecrazione da parte degli uomini. Chiede poi a Kirillov se ami i bambini; e osserva, avendone ricevuta una risposta positiva, che l'amore per i bambini non è che l'amore per la vita.

Ma Kirillov taglia corto: l'amore per la vita e la decisione di uccidersi non sono affatto incompatibili. Lo dimostra il fatto che "ci sono dei minuti, voi arrivate a certi minuti, e il tempo a un tratto si arresta ed ecco l'eternità" È evidente, prosegue Kirillov, che se il tempo si arresta e l'eternità tutt'intera si raccoglie nell'istante, quell'istante, fosse pure quello della morte, toglie di mezzo il morire e instaura il senso pieno, ossia "la felicità " Ma Stavrogin sembra cogliere subito il punto debole dell'argomentazione. Egli distingue il tempo della fine e la fine del tempo; e se ammette, "senza alcuna ironia" - e qui tutto fa pensare a un magistrale colpo rovesciante da parte di Dostoevskij: infatti Stavrogin, il nichilista sperimentale che conduce perciò una "vita ironica", depone l'ironia precisamente nel momento in cui soltanto l'ironia, come s'è visto nel caso di Myskin a proposito dello stesso problema, sarebbe in grado di produrre un'effettiva ulteriorità di movimento -, che "nell'Apocalisse l'angelo giura che il tempo non esisterà più" è per meglio intrappolare Kirillov e rimproverargli "vecchi luoghi filosofici" Kirillov, infatti, si entusiasma della citazione, e risponde che le cose stanno precisamente come "là è detto con chiarezza e precisione", tanto che non esita a riportare la fine del tempo al tempo della fine, cioè a questo, vissuto o anzi per così dire morto, annichilito, spento in quello. Allora Stavrogin ha buon gioco di osservare che il tempo, tuttavia, perdura: dove nascondarlo, allora? (34)

Ma Kirillov non è certo uno sprovveduto; nessuna ingenuità, in lui, a dispetto del suo ben poco contagioso e anzi raggelante entusiasmo. Il suo notturno allenamento filosofico è più che sufficiente per fargli spostare il discorso, molto abilmente, sul piano in cui esso diventa inattaccabile: sul piano estetico.

"Avete mai visto una foglia d'albero?", chiede Kirillov a Stavrogin; e prosegue: "Io ne ho vista or non è molto una gialla, con ancora un po di verde; agli orli era marcita. Il vento la portava. Quando avevo dieci anni, d'inverno chiudevo gli occhi apposta e mi rappresentavo una foglia verde, lucente, con le venettine, e il sole che splendeva. Aprivo gli occhi e non credevo, perché era molto bello, e li chiudevo di nuovo" E a Stavrogin, che gli chiede se quella sarebbe un'allegoria, risponde:

"No... perché? Io non faccio allegorie, ma parlo semplicemente d'una foglia, d'una foglia. La foglia è bella, tutto è bello" (35).

Questa affermazione è della massima importanza, e lo è se intesa appunto nel senso in cui Kirillov l'intende: nessun allegorismo, in questione è quella foglia. Quella foglia "verde, lucente, con le venettine" Che il tempo la sfiori e lasci al suo orlo un po di marciume, per ridurla in polvere di lì a poco, non intacca minimamente il perfetto risplendere della sua bellezza in quella mattina di primavera. Insomma, il tempo non ha a che fare con la verità, dal punto di vista dell'estetica. Così come non ha a che fare con la felicità: che è intemporale, piena, assoluta non appena la si colga nell'istante in cui il tempo è "arrestato", rimosso, messo tra parentesi, dove appunto essa risiede. Dove, altrimenti? Si guardi agli uomini, propone Kirillov in definitiva, con gli stessi occhi (occhi che si chiudono, come nell'acme del piacere, come nella morte) che guardano la fogliolina e dunque esteticamente, allora si dovrà dire: "L'uomo è infelice, perché non sa di essere felice. È tutto qui, tutto! Chi saprà di essere felice, quello stesso lo diventerà subito, all'istante" (36) Tutto è bello, tutto è bene; anche la miseria di questa stanza, e di quella accanto, e la povera bambina che l'abita, e la sua madre disperata.

E se la madre muore, magari di fame, è bene; la bambina

resterà. Se poi qualcuno offende e disonora la bambina, anche questo è bene, com'è bene se all'offensore sfracelleranno la testa a causa della bambina oppure no... Il parossismo intellettuale di Kirillov non ammette replica: quella tentata da Stavrogin, che cerca di ritorcere contro Kirillov le sue stesse parole ("se sapeste che credete in Dio, voi credereste in lui; ma siccome voi non sapete ancora di credere in Dio, così voi non credete"), appare a Kirillov nient'altro che "uno scherzo di società", un gioco di parole, una meccanica inversione dell'idea (37) In realtà l'unico, il vero antagonista di Kirillov è Kirillov stesso. Nessuno sa portare, come lui, la sua dottrina al punto di massima contraddizione, ma per spremere una risposta inconfutabile. Ciò viene anche maggiormente in chiaro nel terzo dialogo, con petr Verchovenskiĭ. Il quale, tutto preso com'è dal suo obiettivo, cioè dal possibile uso terroristico e politico del suicidio di Kirillov, resta per alcuni minuti, nulla capendo, in balia di quella tremenda demenza. E non lo tenta neppure - quello "spirito falso", che non capisce - almeno la curiosità di capire l'eventuale verità nascosta. Che, di fatto, Kirillov nasconde, sia che la urla con feroce semplicità, sia che la traduca in termini di paradosso. "Non c'è idea più alta di quella che Dio non c'è", sentenzia Kirillov; ma per osservare, subito dopo, che quest'idea è destinata a svelarsi secondo l'annuncio apocalittico del Cristo: "Non c'è nessun mistero che non si palesi"

E addita l'immagine del redentore, appesa alla parete, davanti a cui arde un lumino. petr Verchovenskiĭ rimane stupidamente interdetto, storditamente e malignamente sospettando una capitolazione (38) Allora Kirillov finalmente spiega, più a se stesso che a Verchovenskiĭ:

Ascolta una grande idea: ci fu sulla terra un giorno, in cui in mezzo alla terra stavano tre croci. Uno dei tre sulla croce credeva, al punto che disse all'altro: "Tu sarai oggi con me in paradiso"

Il giorno finì, tutte e due morirono, andarono e non trovarono né il paradiso né la resurrezione. Non si avverò ciò che era stato detto.

Ascolta: quest'uomo era il più alto su tutta la terra, costituiva ciò per cui essa doveva vivere. Tutto il pianeta, con tutto ciò che è

sopra di esso, senza quest'uomo non è che una pazzia. Non c'era stato né prima né dopo uno simile a Lui, e non ci sarà mai, nemmeno per miracolo. In ciò appunto sta il miracolo, che non c'è stato e non ci sarà mai uno simile. E se così è, se le leggi della natura non hanno risparmiato nemmeno questo, non hanno avuto pietà nemmeno del proprio miracolo, ma hanno costretto anche Lui a vivere in mezzo alla menzogna e a morire per la menzogna, vuol dire che tutto il pianeta è menzogna e si regge sulla menzogna e su una stolta irrisione. Vuol dire che le stesse leggi del pianeta sono menzogna e una farsa del diavolo. Perché vivere, dunque, rispondi, se sei un uomo? (39)

Ma petr Verchovenskiĭ, sorprendentemente, trova la giusta misura e indovina il pensiero di Kirillov. Certo, che sia Verchovenskiĭ ad anticiparne esattamente l'esito, costituisce già una sinistra condanna del ragionamento. Ma la sua forza, in ogni caso, è tutta lì: nella scoperta, cioè, che l'intera "menzogna proveniva dal fatto che c'era il Dio di prima" Tolto di mezzo Dio, ucciso nell'uomo, e liberato l'uomo-dio, la menzogna non ha più ragion d'essere, così come non ha più ragion d'essere la verità o il senso del mondo. Il nodo che stringe la storia dell'uomo è sciolto, perché allora la menzogna è indifferente-mente convertibile nella verità, come la morte lo è nella vita e il tempo nel suo intemporale arresto eterno. Se l'uomo è libero, se libertà significa perfetta risoluzione dell'universale rigurgito di morte nella volontà di vita come volontà in grado di controllare e dominare la morte al punto di volerla (dirà la stessa cosa anche Ivan Karamazov, quando assicurerà che anche se gli si dimostrasse che il mondo è una beffa del diavolo, vorrebbe vivere ugualmente, vorrebbe vivere l'assurdo e il puro fatto, vorrebbe insomma vivere la morte; ma la dirà, pari pari, anche Nietzsche), se in conclusione cessa, come arrestandosi nello stesso arresto del tempo, la pensabilità d'un senso ultimo, futuro, anteriormente futuro, che dia conto anche dell'insensatezza presente o almeno ne attesti l'irriducibilità al senso, allora ogni istante apparirà sempre perfettamente adeguato a se stesso e tale non poter essere che quello che è. Aveva ben ragione Kirillov, nella sua pazzia sublime, a sostenere di fronte all'anonimo

narratore che l'uomo non si salva che suicidandosi e di fronte a Stavrogin che tutto, qui e ora, nell'istante che è contemporaneamente suicidio e salvezza, tutto è bene, tutto è buono-bello, anche morire di fame, anche violentare la bambina, anche sfracellare la testa al violentatore o lasciarlo in pace...

Perciò il rapporto tra l'istante eterno e la morte si configura in Kirillov come rapporto d'identità: l'istante eterno è la morte.

Con mostruosa coerenza, quindi, Kirillov sfida il sarcasmo, pungente ma solo in superficie - com'è proprio di quel genio della superficialità che è Stavrogin - di chi gli fa osservare che lì si sta giocando a bussolotti con il tempo o di chi, ancora più superficialmente, afferma che l'istante della morte, per essere eterno, dura assai poco, e il tempo per deificarsi viene a mancare. (40) .

4. *"Empietà" e "dono delle lacrime".*

Tuttavia, Kirillov e la sua idea resterebbero sostanzialmente presi dentro un loro frenetico anello, se, con un'operazione discutibile ma necessaria, non li si accostasse a due figure che si affacciano da altri romanzi - rispettivamente L'idiota e I fratelli Karamazov - anticipando o riprendendo talvolta persino nelle espressioni più icastiche il discorso kirilloviano, di cui offrono, l'una, la premessa, e l'altra, il superamento. Queste due figure sono: Ippolit, da una parte, lo starec Zosima, dall'altra.

È di Ippolit la convinzione che la natura abbia un carattere beffardo, oltre che crudele; di questa convinzione egli trova conferma appunto nel fatto ch'essa crea gli esseri più elevati e degni per farsi gioco di loro, com'è accaduto con "l'unico a essere riconosciuto come perfetto sulla terra" (41) La natura, dice Ippolit, fa così: esibisce agli uomini quell'essere, e lo destina a dire e a fare cose in nome delle quali fu versato tanto sangue che avrebbe potuto, versato in una volta, sommergerli tutti. Ed eccolo quell'essere, morto, deposto dal palo del suo supplizio.

Alle sue spalle la natura appare, "per esprimersi nel modo più

esatto, anche se strano", come un'enorme macchina di nuovissima costruzione che abbia insensatamente afferrato, stritolato e inghiottito, sorda e insensibile, un essere grande e inestimabile: un essere che da sé solo valeva tutta la natura e tutte le sue leggi, tutta la terra, la quale forse è stata unicamente creata per l'apparizione di quell'essere (42) Forza oscura, insolente, stupidamente eterna: questa, secondo Ippolit, la radice della vita, che perciò dev'essere troncata, recisa dove più profondamente alligna e cioè nella volontà di vivere, negandosi ad essa.

Ed è di Zosima, anche se ispiratagli dal fratello - lui pure morente e consapevole di non avere che poche settimane di vita - la convinzione opposta, per cui non solo "la vita è un paradiso, e noi tutti siamo in paradiso, ma non vogliamo capirlo; e invece, se volessimo capirlo, domani stesso il mondo intero diventerebbe un paradiso", ma soprattutto "per conoscere tutta quanta la felicità" non occorre "contare i giorni" dal momento che "uno solo è sufficiente" Questo perché, spiega Zosima con le stesse parole del fratello (udendo le quali il medico che l'ha in cura commenta: "dalla malattia sta cascando nella follia") "se sono colpevole davanti a tutti, ma in compenso tutti mi perdonano, ecco, questo per me è il paradiso" (43) Qui affonda, secondo Zosima, il "mistero della vita umana", che fuori di qui si trasformerebbe in una agghiacciante assurdità, come già tende a far pensare la straordinaria capacità dell'uomo di sconcertare ogni cosa nella natura, che di per sé è innocente, ma come d'altra parte non si può affrettatamente dire non appena si pensi alla stessa esperienza del dolore, che da quella capacità deriva ma per rinviare infinitamente ad altro. Che un antico, atroce dolore possa trasformarsi in tenerezza fiduciosa e addirittura gioiosa, dice Zosima, che ogni finire possa raccogliersi nella sua verità, che basti toccare un punto della terra perché questo gesto si ripercuota all'estremo posto, ebbene, tutto ciò non avrebbe senso se non si desse già a partire dal senso compiuto, o, come dice Zosima in un'esplicita fedeltà al Vangelo di Giovanni, se non si desse come già appartenente al "Verbo" (44)

Se dunque Ippolit anticipa il discorso di Kirillov e indugia

sul movimento cieco della natura per carpirne il lampo satanico che lo svela come maligno e derisorio prima ancora che assurdo, lo starec Zosima, a sua volta, riprende e prolunga lo stesso discorso, non esitando, esattamente come Kirillov, ad affermare di fronte all'evidente e continua proliferazione del male il suo carattere derivato e puramente parassitario nei confronti della realtà, che di per sé è bella e buona, infinitamente. Kirillov, nonostante l'estremismo della sua risoluzione, di fatto sta in mezzo: tra Ippolit, di cui raccoglie la tesi principale, ma per rovesciarla, e Zosima, cui sembra offrire gli argomenti stessi da cui lasciarsi confutare.

Anche Kirillov, infatti, allo stesso modo di Ippolit, considera la brutalità con cui la natura suscita la vita per divorarla, umiliandone il senso là dov'esso si era finalmente dato, come la dimostrazione che l'essere è menzogna, ossia illusorio conato redentivo. Ma anziché trarre la conclusione - come fa Ippolit - che la realtà è irredimibile, perché basta il rifiuto di un solo escluso dal banchetto universale per far sì ch'esso appaia come in scena, a dar spettacolo di sé, spettacolo fatuo e leggero, sia pure per l'esclusione di quell'unico che fa da spettatore; anziché elevare la sua protesta e rifiutare l'applauso o meglio ancora concederlo ironicamente, Kirillov nella stessa premessa del suo ragionamento trova il motivo per affermare: la realtà è irredimibile, perché è già redenta. Irredimibile la crede l'uomo che non la riconosce redenta, e di conseguenza la commisura a un'alterità che non è mai e che proprio in quanto tale, cioè proprio per il fatto di non essere, la attira nel proprio vuoto, la mette alla gogna, la flagella, la tortura. Questa alterità è Dio, Dio come "altro" - dice appunto Kirillov - che "è e non è": che non è, ma che rovescia il suo non essere sull'essere, e costringe quindi l'essere a inseguire disperatamente il non essere, fino a lasciarsene possedere e a trasformarsi in equivoco, lacerazione, menzogna. Si capisce bene come, dal punto di vista di Kirillov, che qui riprende e sviluppa in maniera superba il pensiero di Ippolit, il redentore sia messo a morte, più che dalla brutalità e cecità della natura, dalla logica infernale della redenzione. È la redenzione che bisogna negare, dunque, come bisogna negare Dio che la impone dal suo nulla al nulla della terra

irredenta, perché la terra sia, sia quella che è: redenta, così perfettamente redenta da esserlo al massimo grado, cioè irrevocabilmente e come oltrepassandosi dall'uomo al superuomo in quell'arresto del tempo in cui, per via dell'identità di istante eterno e morte, della redenzione evidentemente non ne è più nulla.

Kirillov enuncia la sua tesi in termini perentori: "La foglia è bella. Tutto è bello... L'uomo è infelice, perché non sa di essere felice; solo per questo. È tutto qui, tutto! Chi saprà di essere felice, quello stesso lo diventerà subito, all'istante" (45) Non diversamente nel testamento spirituale di Zosima: "La natura è bella e innocente, solo noi siamo empì e sciocchi, e non vediamo che la vita è un paradiso! Perché basterebbe che noi volessimo capire, e subito avremmo il paradiso in tutta la sua bellezza, e allora ci abbracceremmo piangendo" (46) Si può dire che Zosima trascriva, accentuandone l'aspetto religioso, le parole di Kirillov. Ma questa accentuazione aggiunge un elemento assolutamente nuovo, che rende quelle parole, taglienti ma allucinate, meravigliosamente lievi: ciò che nel linguaggio di Zosima è il "dono delle lacrime" come scioglimento del nodo dell'"empietà" (47) Precisamente il nodo che strozza l'escatologia dimezzata di Kirillov.

Empietà, per Zosima, è il rifiuto da parte dell'uomo di considerarsi, di fronte a chiunque, non solo all'uomo ma anche agli animali e alle cose oltre che a Dio, colpevole di tutto. Perciò Zosima invoca il dono delle lacrime: piangere è già perdonare, e se il perdono trasforma lo scandalo di ogni sofferenza, anche di quella inutile (48), in una invocazione di pietà, allora è possibile che il mondo si scopra come dal suo futuro anteriore, come dal

"paradiso", dove, dice Zosima, non c'è creatura che non inneggi a Dio e non pianga il Cristo (49) Ora, che cos'è la bellezza se non l'attualità di questo futuro anteriore? Il mondo vi risplende, come salvato... Ma appunto si tratta, come aveva ben visto il principe Myskin, d'una prefigurazione escatologica. Tanto che un Dmitrij Karamazov avrà altrettanta ragione di dire, al presente: La bellezza è una cosa terribile e paurosa, perché è indefinibile, e definirla non si può, perché Dio non ci ha dato che enigmi. Qui le

due rive si uniscono, qui tutte le contraddizioni coesistono. [...]

La cosa paurosa è che la bellezza non solo è terribile, ma è anche un mistero. È qui che Satana lotta con Dio, e il loro campo di battaglia è il cuore degli uomini (50)

Del resto, è già una chiave quella che Dostoevskij inserisce nell'Adolescente, precisamente nel passo - si tratta dello stralcio da una lettera del precettore Nikolaj Semenovic - in cui lascia affiorare i tratti di una sua poetica: "Quando sarà passato il presente e sarà venuto il futuro, allora il futuro artista troverà forme bellissime anche per la rappresentazione del trascorso disordine e del caos" (51) Ma è una chiave soprattutto quella che Dostoevskij nasconde qua e là nei suoi romanzi, citando alcuni quadri a lui particolarmente cari, che gli era occorso di vedere (e rivedere, talvolta scendendo dal treno solo per quella ragione) nella Pinacoteca di Dresda o in quella di Basilea: la Madonna Sistina di Raffaello, il Cristo nella tomba di Hans Holbein il giovane, Aci e Galatea di Claude Lorrain. Di fronte al quadro di Lorrain tanto Stavrogin quanto Versilov (significativa questa sovrapposizione dei due personaggi, cui, rispettivamente nei Demoni e nell'Adolescente, viene attribuito lo stesso sogno, la stessa occasione del sogno e lo stesso commento al sogno) sono indotti a pensare all'età dell'oro come a "un'aberrazione dell'umanità" senza la quale, però "i popoli non vogliono vivere e non possono nemmeno morire" (52) A sua volta Myskin osserva, a proposito del Cristo di Holbein, che "più di uno, guardando questo quadro, può perdere la fede" mentre Ippolit, a proposito dello stesso quadro: "Gli uomini che circondavano il morto, ma dei quali nessuno appariva nel quadro, dovettero provare un'angoscia e una costernazione terribile in quella sera che aveva frantumato di colpo tutte le loro speranze e quasi la loro fede" (53) Raskol'nikov, infine, scopre nella Madonna di Raffaello "un viso fantastico, il viso doloroso di una demente" (54) Un filo rosso attraversa questa piccola galleria dostoevskiana, per la quale vale, evidentemente, più il detto di Dmitrij Karamazov che quello di Myskin. A meno che non si voglia, come forse si deve, trovare un legame tra l'uno e l'altro detto (55) Allora, "paurosa e terribile" apparirà precisamente

la "bellezza" di cui parla Myskin, quella dalla quale "il mondo sarà salvato", quella che l'idiozia trattiene e fa oscillare sul filo che separa il duplice abisso del senso e del non senso.

Note

1 II, 2, p. 470.

2 Ibidem.

3 II, 2, p. 508.

4 Ibidem.

5 "Ma sia pure così! Convengo che sarebbe stato assolutamente impossibile costruire il mondo altrimenti, cioè senza che gli uni divorassero ininterrottamente gli altri; e sono disposto perfino ad ammettere che di questa costruzione io non capisco nulla; ecco però quello che so per certo. Dal momento che mi è stato concesso di aver coscienza che io sono, che importa a me se nella struttura del mondo ci sono errori e se esso non può sussistere altrimenti? Chi dopo ciò potrà giudicarmi e per che cosa? Sia come volete, ma tutto questo è inconcepibile e ingiusto" (II, 2, p. 509). È da notare che il ragionamento di Ippolit anticipa alla lettera lo sviluppo strutturale del ragionamento con cui, nel celebre dialogo con Alësa, Ivan Karamazov dall'ammissione dell'esistenza di Dio e dei suoi armonici disegni finali deduce l'assurdità della creazione.

Assai significativa a questo proposito è la nota di Dostoevskij (nei Taccuini relativi all'Idiota, in data 15 settembre 1867) che definisce Ippolit l'asse principale di tutto il romanzo" (II, 2, p. 936).

6 II, 2, p. 520.

7 II, 2, pp. 502 e 504.

8 II, 2, p. 521.

9 Ha insistito molto acutamente su questo aspetto del problema H. De Lubac, *Le Drame de l'humanisme athée* cit., p. 371.

10 II, 2, p. 283.

11 Ibidem.

12 II, 2, p. 284.

13 Ibidem.

14 II, 2, p. 86. Su questa specie di contrasto dialettico tra il principe e Ippolit si veda ciò che Dostoevskij scrive nei Taccuini (15 settembre):

"Non una volta il principe ha ceduto ad Ippolit e con la sua penetrazione (che Ippolit ben conosce e che lo indispettisce fino alla disperazione) e con la sua mitezza lo esaspera" (II, 2, p. 937).

15 II, 2, pp. 86-7.

16 II, 2, p. 483.

17 II, 2, p. 510.

18 II, 2, p. 87.

19 II, 2, p. 507.

20 II, 2, pp. 88 e 485.

21 F. Stepun, Dostojewskijs Wellschau und Weltschauung cit., p. 16.

22 II, 2, p. 283.

23 II, 2, p. 87.

24 II, 2, p. 422. Che Vidiot sia uno jurodivyj (ossia, appunto, un folle di Dio; come tale, nel romanzo, il principe non è mai direttamente designato) è ampiamente provato dai Taccuini, non solo per l'esplicito e ricorrente accostamento di Myskin al Cristo, di cui fa fede anche una lettera a S. A. Ivanova del 1° gennaio 1967, ma anche per l'altrettanto esplicita designazione di Myskin come tale (cfr. in particolare l'importante appunto di Dostoevskij, nei Taccuini alla data 22 ottobre 1866, generalmente considerato, tra l'altro, come il primo effettivo nucleo del romanzo) Ciò trova la sua esatta collocazione nello sfondo apocalittico del romanzo, che si coagula in Myskin come figura messianica per eccellenza: tragicamente messianica, apocalitticamente messianica. La "bontà" di Myskin è la "mitezza" del "buono deriso", dice Dostoevskij, è la mitezza dell'Agnello... (cfr. la citata lettera alla Ivanovna, ma anche quella a Majkov del 31 dicembre 1967, dove Dostoevskij afferma inoltre che l'"idea principale del romanzo è di rappresentare un uomo positivamente buono", idea "la più difficile al mondo" da realizzare e che rimanda direttamente al "miracolo dell'incarnazione" nel senso del Vangelo di Giovanni) Da questo

punto di vista lo jurodivyj appare come il colpito da Dio, colui che Dio spossa e simultaneamente inhabita. Ma prima ancora appare come il martire di Dio: se si lascia deridere, se si lascia condurre al macello della derisione, ciò accade perché, apocalitticamente, egli testimonia che Dio è il solo interlocutore, e lo testimonia sopportando tutto, patendo tutto: Ecce homo, dunque (leggerei in questo senso il saluto di Nastas'ja Filippovna al principe: "Addio, principe, per la prima volta ho veduto un uomo"; II, 2, p. 224).

25 II, 3, p. 140.

26 Ciò appare anche più chiaro quando si consideri la trasposizione e il prolungamento di questa tematica da Kirillov a Ivan Karamazov.

27 II, 3, p. 140.

28 Ibidem.

29 II, 3, p. 141.

30 Ibidem.

31 II, 3, p. 142.

32 Cfr. la lettera a Majkov del 24 marzo 1870, in cui Dostoevskij annuncia il progetto di un romanzo di cui, con i fratelli Karamazov, non scriverà che la prima delle cinque parti previste: "Il problema principale, che attraversa tutte e cinque le parti, è quello che ha tormentato coscientemente e incoscientemente tutta la mia vita, l'esistenza di Dio" Dostoevskij non tralascia, come d'abitudine, di dare anche di questo problema, che più di ogni altro gli sta a cuore, una versione caricaturale.

Lo fa nei Taccuini all'Idiota, dove si legge: "Lebedev chiede improvvisamente: Che ne pensate, Principe: Dio esiste o no? Me? lo chiedete con tanta leggerezza? Se sapeste come mi tormento per questo, ma rimando sempre la soluzione, perché ho tante cose da fare, comunque dico le preghiere per ogni evenienza" (II, 2, p. 872).

33 II, 3, p. 272.

34 II, 3, pp. 274-5.

35 II, 3, p. 275.

36 Ibidem.

37 II, 3, p. 277. Nei Taccuini è Kirillov che dice di

Stavrogin: "se crede non crede di credere, se invece non crede non crede di non credere" (II, 2, p. 1151).

38 II, 3, p. 696.

39 Ibidem.

40 II, 3, pp. 140 e 274.

41 II, 2, p. 369.

42 II, 2, p. 502.

43 II, 5, pp. 414-6.

44 II, 5, pp. 423 sgg.

45 II, 3, p. 275.

46 II, 5, p. 429.

47 II "dono delle lacrime", che come messaggio di Zosima è raccolto da padre Paisij e trasmesso ad Alësa (II, 5, p. 470), in Zosima si collega, per un verso, al sentimento panico della santità della terra ("quando sarai rimasto solo inginocchiati, bacia la terra, bagnala delle tue lacrime, e le tue lacrime la feconderanno"; II, 5, p. 459) e, per l'altro, a un'interpretazione del libro di Giobbe che accentua il momento della benedizione della vita (cioè il riconoscimento che la vita è di Dio) nello stesso infuriare del male (II, 2, pp. 418-9). Ne fa da presupposto la consapevolezza di essere, ciascuno, colpevole di tutto, e la possibilità, per ciascuno, di chiedere perdono a tutti per tutto; là dove precisamente nella negazione di questa consapevolezza e di questa possibilità consiste il nostro essere "empi e sciocchi"

48 Cfr. L. Pareyson, *La sofferenza inutile* in Dostoevskij cit., in particolare pp. 157-9.

49 II, 5, p. 423.

50 II, 5, p. 174.

51 II, 4, p. 661.

52 Rispettivamente, II, 3, p. 787 e II, 4, p. 548.

53 II, 2, pp. 274 e 502.

54 II, 1, p. 129.

55 Del resto aveva affermato il principe, con un'espressione che prelude a quella di Dmitrij: "È difficile giudicare la bellezza; non vi sono ancora preparato: la bellezza è un enigma" (II, 2, p. 107).

Capitolo secondo

Sul piano etico.

Comicità del delitto e tragicità dell'espiazione

1. Sottosuolo e spettacolarizzazione del male.

Che per Dostoevskij i mesi a cavallo tra il '63 e il '64 siano quelli d'una svolta radicale, e che questa svolta si produca interamente con la tormentata stesura delle Memorie dal sottosuolo, è oggi una tesi comunemente accettata, salvo pochissime eccezioni (1) E in realtà il lungo racconto - apparso a puntate nei primi fascicoli di "Epoca", la rivista fondata insieme con il fratello Michail sulle macerie del "Tempo" in mezzo a difficoltà destinate a rivelarsi presto insormontabili - liquida i presupposti stessi della precedente attività letteraria dostoevskiana: lo dimostra il passaggio risoluto e risolutivo da una concezione "romantica" e "schilleriana", come dice lo stesso Dostoevskij, del dolore e della sofferenza, a una, invece, decisamente tragica. Il contraccolpo è violentissimo, e addirittura Dostoevskij lo sente rintronare pesantemente nella sua salute.

Ecco cosa Dostoevskij comunica al fratello in quei giorni: Adesso io scrivo un racconto, e mi dà parecchie sofferenze. Mio caro, la maggior parte del mese sono stato malato, poi ho cominciato a star meglio, ma ancora non sono guarito come si deve. Ho i nervi sottosopra e non riesco ad avere il dominio di me stesso.

I miei tormenti di ogni sorta sono adesso così pesanti che non voglio neppure parlarne (2)

Vera e propria opera del dolore e della sofferenza, questo racconto paradossalmente ne rappresenta anzitutto la messa a nudo

e anzi la smascheratura nel segno della loro fondamentale ambiguità: al punto che il riconoscimento del primato del patire è rovesciato nella constatazione delle torbide delizie che si accompagnano ad esso e della volontà che equivocamente vi si afferma. In questione è l'unità della coscienza, nelle figure appunto schilleriane dell'"anima bella" e del "sublime", e la possibilità, per la coscienza, di riconciliarsi con se stessa attraverso lo spettacolo del male. Precisamente la possibilità sulla quale Dostoevskij aveva costruito, da Povera gente a Umiliati e offesi e nonostante la spaventosa esperienza siberiana dei lavori forzati di cui le Memorie da una casa di morti offrono una documentazione che in definitiva non si discosta da quella linea (anche se la prolunga nel senso dell'affermazione del carattere rigenerativo del dolore e della sofferenza), storie lacrimevoli a sfondo populista, storie fatte per suscitare un pianto del quale la coscienza possa compiacersi e godere. Ed ecco il punto: come funziona questo meccanismo, e qual è il suo fine occulto, di là dalla facile constatazione ch'esso nel momento in cui esibisce e denuncia la povertà, l'umiliazione e l'offesa, di fatto le conferma, ancorandole al loro non potere e non dovere essere superate? La risposta è in un uso spregiudicato di Schiller - quale appunto fa Dostoevskij, sia pure tra le righe e senza preoccupazioni concettuali - che paradossalmente applichi il sublime all'anima bella. La quale è impossibile, immediatamente, e infatti c'è il male e la sua irriducibilità a qualsiasi ricomposizione armonica della personalità; ma è restituita alla coscienza attraverso il male stesso, il male come astuzia della coscienza, che lo vuole, per annichilirsi e disgregarsi in quanto impotente a dominarlo, ma per tornare presso di sé in quanto infinitamente capace di contemplare il suo annichilimento e la sua disgregazione.

Alla coscienza riconciliata con se stessa, che si compiace e gode della spettacolarizzazione del male e piange sul dolore e sulla sofferenza, l'uomo del sottosuolo oppone la coscienza "ipertrofica", cioè la coscienza che si sottrae al suo ultimo espediente, alla sua astuzia. Perché, chiede l'uomo del sottosuolo, affondare nel fango e introgolarcisi, proprio nel momento in cui si svelano "tutte le finezze "del bello e del sublime""? Perché i

"godimenti più ardenti" si danno "nella disperazione", cioè quando si sa che non c'è più nessuna "via d'uscita"? Perché lacerarsi segretamente, stritolarsi con i propri denti, divorarsi fino a che questo strazio non si muti in una "ignobile maledetta dolcezza" e alla fine in un "deciso e serio godimento"?

Appunto, ancora quell'astuzia, ma quell'astuzia resa impotente dalla sua stessa esibizione: qui infatti l'uomo del sottosuolo compie già un passo in più, e la coscienza eccede se stessa e la propria armonia inutilmente ritrovata, perché essa ora è "troppo chiara"

Il godimento proveniva dalla troppo chiara coscienza che avevo della mia bassezza [] non c'era scampo, non potevo diventare un altro uomo: che se anche fossero rimasti ancora tempo e fede per trasformarmi in qualche cosa di diverso, io non avrei potuto mutarmi (3)

Dunque, non è che l'uomo del sottosuolo, come vuole tutta una tradizione interpretativa - Sestov, da una parte, e Lukacs, dall'altra, ne sono i maggiori esponenti (4) -, rovesci la logica dell'anima bella e del sublime, perché anzi l'adotta, per svuotarla dall'interno; non è che l'uomo del sottosuolo, scavando alla radice dei principi morali e gnoseologici, riveli la loro infondatezza consegnandosi tuttavia alla possibilità di approdare a un che di ultimo, all'ultimità del dolore, perché anzi il dolore, la sofferenza, il patimento sono scoperti e smascherati come fundamentalmente ambigui; e non è neppure che l'uomo del sottosuolo, gettando la maschera, erompa in un grido di orrore che scuote e sfonda la volta d'un pensiero rassicurante e conciliante, perché anzi di questo pensiero ha bisogno e se ne nutre parassitariamente. Se fosse vero, come dice Sestov, che l'uomo del sottosuolo straccia il velo che copre l'abissalità tragica della vita per ritrovarsi in quell'abisso come in un'apertura risolutiva e definitiva (5), oppure, come dice Lukacs, che l'uomo del sottosuolo distruggendo l'idea stessa di valore prelude a quella disperata rivolta dalla parte del male che è l'unica possibile nel mondo della compiuta alienazione (6), allora ecco come si dovrebbe concludere, e come appunto sia Sestov sia Lukacs concludono: l'uomo del sottosuolo fa un passo finalmente

liberatorio, e lo fa in quanto si sottrae, abbandonandosi al patimento della sua impotenza, all'ultima tentazione del dominio, quella che si esprime per via negativa, cioè la tentazione da cui è guidata la falsa coscienza che si riconcilia con sé godendo della propria capacità di piangere sul dolore e sulla sofferenza così come di aborre il male. Senonché questa conclusione contrasta frontalmente con la lettera del testo. L'uomo del sottosuolo, infatti, prova e dichiara precisamente il contrario: la sua esperienza non libera da niente, non ha alternative e neppure esiti o sbocchi ("tutto ciò era turpe ma non era possibile che fosse altrimenti, [] non c'era scampo, non potevo diventare un altro uomo") (7) ed è soprattutto posseduta dal demone della volontà di possesso, di soggiogamento e di assimilazione ("qualcosa di orribile soffocò subito in me tutta la pietà, [] avevo bisogno di potenza, allora, di potenza [] perché io non posso vivere senza dominare è tiranneggiare qualcuno") (8) Questo significa che l'operazione compiuta dall'uomo del sottosuolo - il suo lavorar di coltello sulla sua stessa carne viva - è perfettamente doppia e sdoppiante, tant'è vero che ha un carattere soltanto anatomistico e funerario e simulato, né si lascia quindi ridurre nei termini d'una demistificazione radicale che approdi al tragico o d'una protesta senza soluzione che si affidi all'utopia. L'uomo del sottosuolo, anziché contrastare la logica dell'anima bella e del sublime, non esita a farla sua, e con ciò la trasforma in una distruttiva dialettica antinomica; e se ne snida l'antinomicità dal luogo stesso che infine dovrebbe risolverla, è per idolatrare la negazione, assumendo lui stesso, nel suo carcere volontario, il ruolo di vittima e di carnefice. Insomma, l'uomo del sottosuolo non sta di fronte al lettore di storie patetiche e tuttavia confortanti come colui che si prende l'incarico di sbugiardarlo e di rinfacciargli l'equivoca ricerca dell'unità della coscienza attraverso la sua stessa scissione; non sta, e non ci può stare, per la semplice ragione che è lui questo lettore. (Dostoevskij lo presenta appunto come un divoratore di libri, come un essere cartaceo: "Lasciateci soli, senza libri, e noi ci confonderemo subito, ci perderemo, non sapremo dove attaccarci, dove aggrapparci, che cosa amare e che cosa odiare, che cosa stimare e che cosa disprezzare") (9) E lo è, però,

nell'atto di sdoppiarsi e di scarnificare la propria coscienza soddisfatta e riconciliata con l'orrore della vita dalla sua stessa capacità di contemplazione di questo orrore: così all'infinito, nel circolo del cattivo infinito, tanto che lo spasimo del riscatto volto a uscirne, e cioè, per usare le sue parole, il "bisogno di sofferenza", è uno sbattere d'ali di chi in realtà non è mai esistito e non vive, anzi non vibra nervosamente, se non della propria allucinazione, tanto più voluttuosa quanto più tormentosa. "Noi siamo nati morti, e già da molto nasciamo da padri che non sono vivi; e ciò ci piace sempre di più. Ci prendiamo gusto. Quanto prima vorremo nascere da un'idea" (10).

2. Il paradosso di Raskol'nikov: il delitto è già la sua espiazione.

Se le cose stanno così, allora bisogna dire che l'anonimo uomo del sottosuolo avrà subito un nome, e questo nome sarà Raskol'- nikov. Del resto, è possibile una lettura di Delitto e castigo che non tenga conto delle Memorie dal sottosuolo come della sua indispensabile premessa? (11)

Raskol'nikov e l'"idea": autentico uomo del sottosuolo, Raskol'nikov si rintana in essa come nel ventre materno, per rinascere da essa. ("Quanto prima noi vorremo nascere da un'idea") L'idea di Raskol'nikov, di per sé, è piuttosto goffa e dozzinale; essa consiste in un'interpretazione estremistica della cosiddetta morale utilitaria, cioè nella giustificazione dell'assassinio per fini superiori: sì, è giusto, pensa Raskol'nikov, uccidere una vecchia usuraia la cui vita non vale più di quella di un "pidocchio" o di uno "scarafaggio" - una vecchia "stupida, cattiva e malata", e che per di più è "dannosa a tutti" e "non sa nemmeno perché vive e domani morirà lo stesso" -, è giusto in quanto se ne può ricavare del denaro da mettere "al servizio di tutta l'umanità e della causa comune" (12) Tanto inconsistente, oltre che bassa e sordida, è quest'idea, che a Raskol'nikov basta toglierla dal luogo sotterraneo in cui si sviluppa cancerosamente - utero e tomba, questo luogo, cioè il

miserabile buco dove Raskol'nikov si è ridotto a vivere e dove non fa che torturarsi e straziarsi fino all'esaltazione e anzi all'ebbrezza - e portarla alla luce per provarne, mentre diletta, un "senso di sconfinato disgusto" (13) Dio mio! Com'è ributtante tutta questa storia! E' possibile, è possibile che io... No, è assurdo, è un controsenso! [...] È mai possibile che mi sia venuto in testa un orrore simile? Però di quali sudicerie è capace il mio cuore! Soprattutto, è una cosa sudicia, laida, schifosa, schifosa! (14)

Eppure, questa cosa, l'idea, possiede una forza micidiale, che erompe non appena la si tolga di nuovo dalla luce del sole - dove scolora e immiserisce, semmai trascinando con sé in questo disfacimento ciò che sta intorno, non a caso un paesaggio urbano sfatto e decomposto, impossibile da guardare, da sopportare - e la si consideri dal punto di vista del sottosuolo.

Qui l'idea supera se stessa: infatti assorbe e fa suo il principio della morale utilitaria per liquidare senz'altro la morale, e nello stesso tempo per cavar fuori dall'uomo del sottosuolo l'"uomo superiore", quasi come - ma in un senso decisamente rovesciato e anzi demonizzato - l'uomo nascosto. Insomma, è la morale che supera se stessa, attraverso una sua "decisione", una decisione che le appartiene e la sopprime. (Lo comprende l'amico di Raskol'nikov, Razumichin, quando osserva, a proposito d'un articolo in cui Raskol'nikov aveva sostenuto la sua tesi: "la cosa veramente originale, che appartiene a te solo, con mio grande spavento, è che tu autorizzi la gente a spargere il sangue in base alla propria coscienza") (15) Ciò accade in quanto la versione provocatoria di quel principio (dove la provocazione consiste nel mostrarne la ripugnanza, non il divieto, che è supposto come già tolto) di fatto lo dissolve e libera l'azione all'indifferenza, all'equivalenza del "tutto è permesso" Raskol'nikov, che nel sottosuolo ha scoperto la permutabilità infinita del mezzo con il fine, ora la sopprime nella decisione in cui non si tratta più del rapporto tra mezzo e fine, perché il mezzo è il fine. Se tutto si rovescia nel suo contrario, anche il rovesciamento stesso, non resta che decidere, non importa cosa, dal momento che la norma coincide con il fatto.

Era chiaro che ora bisognava smettere di angosciarsi e di soffrire passivamente, limitandosi a ragionare sull'insolubilità dei problemi, e bisognava fare assolutamente qualcosa, ma subito, alla svelta. Bisognava a qualunque costo prendere una decisione, una qualsiasi, oppure... oppure [...] accettare docilmente il destino così com'è, una volta per sempre, e soffocare dentro di sé tutto, rinunciando a ogni diritto di agire e di amare (16)

Decidere, decide: al punto che il movimento doppio e perciò paralizzante del sottosuolo si fa produttore di senso, senza mediazioni.

Immediatamente, la decisione vuole se stessa. Il suo contenuto le è del tutto indifferente; anzi, tanto più questo contenuto le è indifferente - "una decisione, una qualsiasi" - e tanto più essa lo domina, lo assoggetta, lo risolve in sé, non lasciando nulla fuori di sé. Ed ecco realizzata di colpo l'aspirazione profonda dell'uomo del sottosuolo, che consiste nell'identificare - come s'è vistola volontà di sofferenza con la volontà di dominio.

Che cosa bisogna fare? Demolire quello che è necessario demolire, una volta per sempre, e poi basta: prendere il dolore sulle nostre spalle! Come? Non capisci? Più tardi capirai... La libertà e il dominio, ma soprattutto il dominio! Su tutti gli esseri pavidi e su tutto il formicaio! Ecco la meta! Ricordatelo! Questo è il viatico che ti do (17)

Se Sonja, l'infelice prostituta amata da Raskol'nikov, non capisce questa apparente farneticazione, ne coglie invece il senso Porfirij Petrovic, che indaga sul delitto. E infatti costui pone a Raskol'nikov, fin dal loro primo incontro, domande che a un teorico dell'utilitarismo suonerebbero come pure assurdità: se egli creda nella Gerusalemme celeste, e se creda, letteralmente, nella risurrezione di Lazzaro. Raskol'nikov, senza battere ciglio ma anche senza alcuna arroganza, risponde di sì. (18) Ora, cosa significa questa risposta, in bocca a Raskol'nikov, se non che l'orizzonte nel quale egli intende situarsi è lo stesso orizzonte che fa balenare il senso come dalla sua eternità? Cosa significa, se non che il controsenso del sottosuolo - dolore, morte, peccato, e prima ancora indicibilità del dolore e della morte e del peccato, loro

dissolvimento nel gioco delle infinite variazioni di tono, continuo rovesciamento del sentire oltre che del giudicare nel gorgo d'una abiezione confermata e potenziata dal suo stesso impietoso esibirsi - è tuttavia fissata al senso, al senso irreversibile e compiuto? La decisione lo anticipa, imponendosi coerentemente nella forma d'una abnorme testimonianza apocalittica - una testimonianza, si potrebbe dire, dalla parte della "bestia" che vien fuori da dentro la terra -, tant'è vero che Raskol'nikov si risolve ad essa come al proprio martirio. Perciò, se Raskol'nikov è disposto a patire qualsiasi tortura e affronta la pena desiderandola, gli è però precluso il pentimento: Raskol'nikov non può pentirsi di aver fatto ciò ch'egli era autorizzato a fare, non può pentirsi di ciò che ha il suo punto debole non nell'idea, che resta giusta, ma semplicemente in lui, nel troppo debole soggetto chiamato a eseguirla ("Oh, negatori e siipienti da pochi soldi, perché vi fermate a mezza strada?") (19) Fino all'ultimo - la sua conversione tronca il racconto, e ne annuncia un altro, uno nuovo, mentre questo "è finito" (20) - Raskol'nikov non può condannare se stesso. E se in qualche modo gli è dato, proprio in quanto non reclama per sé che il dolore e la sofferenza, di "sentire dentro di sé e nelle sue teorie una profonda menzogna" (21), tuttavia è soltanto nei sogni che accompagnano la sua vicenda e la visitano nei momenti decisivi, che questo oscuro sentimento gli restituisce la verità occultata e provvisoriamente rimossa.

Tre i sogni di Raskol'nikov. Nell'ultimo, quello più prossimo alla conclusione della vicenda, ma, come gli altri, a mezzo tra l'incubo e il delirio, il mondo appare devastato da una inaudita pestilenza asiatica. Invadono il corpo del malato "certe trichine sconosciute", batteri misteriosi dotati di intelligenza e di volontà.

Essi infondono nell'appestato un sentimento di salute e di autolatria direttamente proporzionale alla forza della possessione.

Sicché, pensando ognuno di essere il solo in grado di "giudicare il bene e il male", ne deriva che tutti "in una specie di furore insensato", finiscono con il divorarsi tra di loro. I salvati, i predestinati, nessuno li vede né nessuno ne "aveva mai udito la voce e la parola" (22)

Questo invece il sogno di Raskol'nikov, poco prima di uccidere la vecchia usuraia. Un contadino ubriaco pretende di far trottare un misero cavalluccio, attaccato a un grosso carro. La povera bestia è frustata senza pietà: Raskol'nikov, bambino, osserva la scena accanto al padre, e ne chiede disperatamente ragione:

"Babbino, babbino [] che cosa fanno?" Il contadino, allora, per compiacere qualche "spettatore infervorato", abbatte l'animale con una pesante sbarra. "Il povero ragazzo non capisce più niente. Con un urlo si apre un varco tra la folla fino alla giumenta, abbraccia il suo muso inerte, insanguinato, e la bacia, la bacia sugli occhi, sulla bocca" (23) Il padre lo trascina via.

Ed ecco come il sogno presenta a Raskol'nikov delirante la scena - e il senso - del delitto da lui compiuto. La vecchia usuraia, seduta di spalle, è colpita poco sopra la nuca con un colpo di accetta, dalla parte opposta al filo. Ma non si muove.

Raskol'nikov si china a osservarla, "di sotto in su", quasi da terra, e si sente gelare:

La vecchia stava ridendo, rideva proprio di cuore, piano piano, silenziosamente, facendo tutti gli sforzi perché lui non la sentisse.

A un tratto gli parve che la porta della camera da letto si fosse aperta appena appena e che anche di là ridessero e parlottassero.

Fu preso dalla rabbia: cominciò a colpire la vecchia sulla testa con tutta la sua forza, ma ad ogni colpo di accetta le risate e il mormorio nella camera da letto diventavano sempre più forti e più distinti, e la vecchietta si dondolava addirittura dal gran ridere (24) A tutti questi sogni potrebbe essere applicata la logica che un interprete come Bachtin (25) ha individuato in particolare nell'ultimo: una logica combinatoria che, legando elementi eterogenei e opposti - per esempio il riso, la morte e l'assassinio - si sviluppa secondo il principio della "carnevalizzazione" (26) Questa logica libera il mondo al gioco della contraddizione, alla continua inversione delle parti, al rispecchiamento parodistico, secondo un movimento che la liberazione stessa impedisce di

costringere nel cerchio del giudizio morale. Giacché il carnevale produce maschere - quella del buffone tragico, per esempio, o dell'assassino ridicolo - che con la loro doppiezza stravolgono i ruoli sociali, la loro serietà, la loro univocità, e sottopongono coronazione e scoronazione a uno scambio ininterrotto, senza che questo disordine costitutivo si ricomponga mai: all'infinito, dunque; ossia non per affermare, infine e come conclusione, la verità tragicomica della vita e dell'essere, ma per spingere la vita e l'essere al di là della verità, nella corrente del tempo multiverso, liberato al possibile (27)

Ma allora i sogni di Raskol'nikov, contrappuntandone la vita cosciente, è come se la risucchiassero in quella onirica, attraverso l'instaurazione della ridda carnevalesca. Ciò che i suoi sogni restituiscono a Raskol'nikov, da questo punto di vista, non è che la possibilità di muoversi licenziosamente, secondo eccezione, al di là del bene e del male. C'è una sorta di ultimità, in una logica del genere, ed è la risoluzione degli opposti - pietà e terrore, sarcasmo e angoscia, stordimento e conoscenza, fede e disperazione - nel fluire sempre differente, e perciò in definitiva indifferenziato, della vita che ricrea ludicamente se stessa. Il che significa che questi sogni hanno non tanto una funzione premonitrice, come parrebbe, o dissuadente, quanto, appunto, legittimante: essi legittimano la decisione che libera il sottosuolo alla festa del differimento e della derealizzazione - alla festa in cui tutto appare differente e altro e tolto alla realtà perché tutto è possibile -, in una parola al carnevale.

Interpretazione, questa, a doppio taglio. Per un verso, infatti, essa sottrae la vicenda di Raskol'nikov alla semplice esemplarità illustrativa e ammonitrice degli esiti catastrofici della morale utilitaria - anche se Dostoevskij stesso aveva insistito su questo punto e aveva non solo dato credito ma addirittura sollecitato una lettura del genere, nell'ambito della polemica contro il liberalismo e la cosiddetta critica radicale degli anni Sessanta (28) - e risolutamente ne individua il fuoco centrale nel superamento, o meglio nella liquidazione, della morale da parte dell'"uomo superiore" Per l'altro, invece, mette a tacere la domanda decisiva:

quella che riguarda il rapporto paradossale di affrancamento dalla sofferenza e di desiderio della stessa, quella che evoca il fantasma, l'angelo della notturna lotta di Raskol'nikov: l'"espiazione". S'è visto, infatti, che se Raskol'nikov giustifica il suo gesto sulla base dell'utile morale, questa giustificazione appare pretestuosa e insostenibile ai suoi stessi occhi tanto da rovesciarsi nell'affermazione del "tutto è permesso"; ma s'è visto anche che se il gesto di Raskol'nikov non esprime che la volontà di dominio, tuttavia questo gesto è reso possibile, e anzi consiste esso stesso, nel "prendere il dolore sulle spalle"

Dunque, Raskol'nikov vuole espiare non solo e non tanto dopo che il suo delitto gli si è rivelato come menzogna - infatti non gli si rivela tale se non alla fine, e la fine non è neppure raccontabile, e in ogni caso la sua coscienza resiste in nome della liceità del delitto al pentimento -, ma nel momento stesso in cui lo compie. Il delitto, per Raskol'nikov, è già l'espiazione. Al che si ha buon gioco di osservare: ecco la logica del carnevale.

Ma la domanda allora è: questa logica è davvero fine a se stessa o rimanda invece ad altro? Ossia, e più precisamente: che la recita carnevalesca si nutra fino allo spasimo di dolore e di sofferenza, ma per restituirli come già da sempre riscattati e assolti nel gioco dell'infinito rovesciare e scomporre, non è a sua volta un fatto che attraversa il carnevale e perfora la sua logica, un fatto non più piegabile al principio della carnevalizzazione, un fatto irriducibilmente tragico nella sua comicità?

Dostoevskij, a questa domanda, non dà certo una risposta esplicita; eppure la dà, per via traversa ma nel modo più efficace, per mezzo della figura di Marmeladov, questo sottouomo che sta al superuomo come la sua scimmia ma anche come il suo mentore, e che Raskol'nikov incontra inevitabilmente. Tutto si chiarisce, qui; e piuttosto che girare ulteriormente intorno alla questione, leggiamo le parole che Dostoevskij mette in bocca a questo frequentatore di luoghi che, non casualmente, stanno al di sotto, qualche gradino sotto il livello della strada. Dove, richiamato ancora una volta dal sottosuolo, Raskol'nikov lo incontra, mentre sta bevendosi i soldi che la figlia raccatta prostituendosi, per

sfamare i suoi fratelli, i figli di lui, Marmeladov:

Ecco, questa mezza bottiglia è stata pagata proprio con i suoi soldi. [...] Mi ha dato trenta copeche con le sue stesse mani, erano le ultime, tutto quello che aveva, l'ho visto io... Soltanto lassù si soffre così, non qui sulla terra... Lassù si soffre per gli uomini, si piange per loro, ma senza rimproverarli! [] Perché compiangermi, dici? Già! Non c'è ragione di compiangermi! Crocifiggermi bisogna, inchiodarmi alla croce, altro che compiangermi! Ma crocifiggimi, giudice, crocifiggimi e dopo abbi pietà di me! E allora sarò io che verrò da te per essere crocifisso, perché non di allegria ho sete, ma di dolore e di lacrime! Credi, forse, mercante, che questa tua mezza bottiglia mi sia sembrata dolce? Dolore, dolore io ho cercato in fondo ad essa, dolore e lacrime, e li ho assaporati, e li ho trovati; ma colui che compianse, compiangerà anche noi, colui che comprese tutto e tutti, perché è l'unico giudice. [...] E allora noi ci faremo avanti tutti, senza vergognarci e ci fermeremo davanti a lui. Ed egli dirà: "Porci! Voi siete l'immagine e l'emblema della bestialità, ma venite anche voi!" E diranno i sapienti, diranno i saggi: "Signore, perché accogli costoro?" Ed egli dirà: "Li accolgo, o sapienti, li accolgo, o saggi, perché nessuno di loro si è mai reputato degno di ciò...". E ci tenderà le mani, e noi cadremo in ginocchio... e piangeremo... e comprenderemo tutto! Allora comprenderemo tutto!

Tutti comprenderanno... Anche Katerina Ivanovna... anche lei comprenderà... Signore, venga il tuo regno! (29)

L'eloquenza buffonesca di Marmeladov, che però tocca anche un margine di superiore sincerità e verità come per la porta di dietro, ne fa senz'altro una maschera che sta sulla scena come sul luogo di confine: cielo e terra vi s'incontrano, ma comicamente, e il risultato è il carnevale, ancora e sempre il carnevale, la pietà che si accoppia sconsigliatamente con l'abiezione, la debolezza e la vergogna con l'impudenza e la crudeltà. Non solo: Marmeladov si piega e si presta all'equivoco come se soltanto in questo modo potesse espiarlo, liberandosene. E qui il sottouomo incontra il superuomo, l'uomo che si abbassa al di sotto dell'uomo incontra l'uomo che oltrepassa l'uomo: per entrambi, espiare è peccare,

ossia abbracciare il proprio sé oscuro e ripugnante fino all'identificazione liberatoria con la maschera.

Quale liberazione, però, se questa comicità carnevalesca è tragica, e non dice se non il suo fallire, il suo (in realtà straziato, tragicamente tormentato, ma d'uno strazio e d'un tormento che restano, che si sottraggono alla catarsi di cui anzi si servono per prolungarsi e confermarsi) differirsi all'infinito? Come Marmeladov dimostra a Raskol'nikov - persino facendo inconsapevolmente il verso, con quel richiamo al giudizio finale, alla stravolta escatologia raskolnikoviana -, il bisogno di sofferenza e di dolore, di per sé, non espia che se stesso, semmai eternizzandosi, ostinatamente, nel teatro senza memoria del carnevale.

3. Passione per l'ambiguità, seduzione del ridicolo e malattia dell'indifferenza.

Che il bisogno di sofferenza e di dolore si scioglia dalla sua stessa ostinazione attraverso l'umiltà del pentimento, e che il pentimento tuttavia si mantenga nella sofferenza e nel dolore restituendosi alla memoria, questo il problema avanzato da Delitto e castigo. Dove però Dostoevskij si limita a presentarlo dal punto di vista della sua mancata soluzione, salvo alludere a quello che "potrebbe essere il tema di un nuovo racconto" (30) Né, questo racconto, Dostoevskij lo scriverà mai. Tuttavia, sul problema - che è poi il problema dell'espiazione - tornerà, e vi tornerà in diversi luoghi: tra questi, l'appendice ai Demoni, di cui Dostoevskij stesso ha voluto sottolineare l'eccezionale importanza togliendola al corpo del romanzo e conferendole la dignità di un suo sigillo conclusivo. Questa appendice, com'è noto, è divisa in tre parti, e contiene, nella seconda, la confessione di Stavrogin data in lettura, dallo stesso Stavrogin, al vescovo Tichon, mentre contiene, nella prima e nella terza, il resoconto del dialogo tra i due.

La confessione di Stavrogin, inoltre, è preceduta da una breve presentazione da parte dell'anonimo io narrante. Sono poche

righe, tra le quali si legge:

Questo documento, secondo me, è opera di un uomo in stato morboso, dettato dal demone che si era impadronito di lui. [...]

L'idea fondamentale del documento è la terribile, non simulata esigenza del castigo, l'esigenza della croce, del pubblico supplizio. E tuttavia questa esigenza della croce si fa sentire in un uomo che non crede nella croce. [...] L'autore dichiara che non ha potuto non scriverlo, che vi è stato "costretto", ed è abbastanza verosimile che avrebbe volentieri evitato questo calice amaro, se avesse potuto. [] Realmente, il fatto stesso di redigere un documento simile è una nuova sfida (31)

Stavrogin comincia col confessare la sua passione per l'ambiguità.

Egli si dichiara irresistibilmente attratto dalle situazioni ignominiose, umilianti e soprattutto ridicole: lì uno sdegno smisurato si accompagna sempre, dice, a un'incredibile piacere, ed è il piacere che si sprigiona dalla capacità di dominare e contemplare lo sdegno stesso. Questo accade sulla base d'una professione di radicale indifferentismo etico: al di là del bene e del male, osserva Stavrogin, la vita rischia di diventare noiosa fino all'incretinimento, sicché, a chi appunto si sia collocato in quella dimensione, s'impone la decisione di storpiarla, di spingerla ai suoi confini (dov'essa si rivela sinistramente solidale con la propria negazione), di provocare in essa un sussulto liberatorio tanto più efficace quanto più iterativo e tuttavia tanto più paralizzante quanto più abnorme, non fosse per l'assuefazione che richiede aumenti progressivi e sempre più letali (33) Lo contrassegna, infatti, il suo non poter essere ricordato, il suo spegnersi nella successione indifferenziata degli istanti, il suo sottrarsi al tempo del dover rendere conto: tempo che richiede durata, tempo ora frantumato e sciolto. Tuttavia Stavrogin non manca di cogliere il malinconico legame di liberazione e perdizione.

Con assoluta esattezza se ne formula il pensiero: non solo, egli osserva, ignoro (non conosco, non sento, ne ho perduto il senso) la distinzione del bene e del male, ma so che il male e il bene non esistono se non come pregiudizi, eppure se sta a me

liberarmi da essi, raggiunta quella libertà non potrò che perdermi, avendo modo di esercitarla solo negandola, solo rivolgendola contro se stessa, solo identificandola di volta in volta con l'infinito prodursi di fatti tutti diversi e tutti equivalenti (34) Stavrogin, che è spinto a uccidersi perché "preso dalla malattia dell'indifferenza", si decide per l'azione più abietta: seduce una bambina, spia in lei il tormento della colpa in una sorta di colpevolizzazione vicaria che mentre solleva lui schiaccia lei, e lascia infine che la bambina si uccida nella convinzione di aver "ucciso Dio" (35)

L'avvenimento. - dice Stavrogin - scomparso il pericolo l'avrei dimenticato affatto, come ho dimenticato tutte le cose di allora [e invece ecco quello che accadde allora! Vidi dinanzi a me - oh, non da sveglia! Almeno fosse stato un vero fantasma! - vidi Matresia. [...]] La misera disperazione di una creatura impotente, dalla ragione non ancora formata, che minacciava me (di che? che cosa mai poteva farmi, o Dio), ma che accusava, certamente, soltanto se stessa! (36)

Stavrogin "cerca il dolore", o almeno lo vorrebbe cercare, per liberarsi dalla supposta liberazione, dalla labilità dell'immersione nel fluire indifferenziato ed estetizzante di eventi immemori di sé, dalla tiepidezza per cui non c'è mai nulla che faccia veramente differenza. Ma appunto il dolore, come ciò che al di là o al di qua del bene e del male svanisce perché con il bene e con il male ha un rapporto costitutivo, gli si nega; semmai, a lui, che "non è né freddo né caldo", è concesso solo in un contraccolpo della memoria che però lo presenta nella forma abortiva e velenosa d'una espiazione inevitabilmente mancata.

Diversi i nodi di questa confessione, che Stavrogin fa a Tichon mostrandogli alcuni foglietti a stampa in cui l'ha messa per iscritto. (Stavrogin ha deciso di renderla pubblica, e si capisce perché: il gesto da lui compiuto e subito cancellato, svuotato di senso, richiede un suo superamento, un'ulteriore e più disperatamente provocatoria affermazione.) Anzitutto, c'è il restituirsi alla memoria della responsabilità alienata e dissolta, che perciò suscita il bisogno del pentimento e insieme esaspera l'impossibilità di soddisfare questo bisogno. In secondo luogo, la

consapevolezza della trista comicità del suo delitto, che mentre lo riduce a esperimento diversivo e straniante, ne patisce anche l'oscuro e incontrollabile colpo di ritorno. Infine, la sete di sofferenza, che però resta ambigua.

Nodi, questi, che Tichon coglie con una prontezza pari alla discrezione cui nulla fa più torto che l'insinuazione di Stavrogin: "Sentite, io non amo le spie e gli psicologi, quelli che mi frugano nell'anima" (37) (Tichon in realtà trasferisce il discorso, in modo impareggiabilmente delicato, dal piano psicologico al piano, direbbe Berdjaev, pneumatologico.) (38) Tichon riconosce senz'altro che il documento è dettato "dall'esigenza di un cuore mortalmente ferito" (39) E tuttavia pone la domanda più difficile: "Poiché non vi vergognate di confessare il delitto, perché vi vergognate del pentimento?" (40) Tutta lì, la difficoltà; che è doppia: infatti, da una parte il desiderio di sfidare il proprio giudice e l'impulso a eccedere il proprio eccesso (secondo la regola implicita nell'estetismo stavroginiano, per cui ciascun istante è negato da quello successivo, nel tempo immemoriale dell'istantaneità che spezza il legame tra il passato e il futuro: seducente, aveva detto Stavrogin, il progetto d'una infamia che grida vendetta al cielo sapendo di poterlo eseguire e cancellare a piacere, con un colpo di pistola alla tempia) fanno sì che il criminale sia esaltato piuttosto che il peccatore umiliato, dall'altra la paura dello scherno "spalanca sotto i piedi un abisso quasi insuperabile" (41)

E qui Stavrogin per la prima volta si confonde: nella domanda di Tichon non trova che la conferma d'un proprio presentimento. Teme d'essere apparso "un personaggio molto comico" (42) e non vede, come gli fa osservare Tichon, che il ridicolo è racchiuso nella forma stessa della denuncia scelta da Stavrogin: infatti questa forma è delittuosa, e quindi imparentata con la comicità, perché strumentalizza il delitto. Eppure, continua Tichon, proprio una forma del genere (accenna ai foglietti a stampa) è destinata a "vincere" se lo scherno sarà accettato (43) Ma questa, che è l'unica parola che salva, resta perfettamente incompresa da Stavrogin. Il quale è certamente disposto ad

ammettere la comicità del suo delitto, anzi a volerla come la più bella occasione di sfida; ma non a patirla. Sicché la parola di Tichon è da Stavrogin raccolta a metà, quindi del tutto disconosciuta:

"Voi trovate abbastanza ridicola la mia figura, quando baciavo le mani di quella sudicia bambina... Vi capisco perfettamente. Vi disperate per me proprio perché è brutto, disgustoso; no, non è che sia disgustoso, è vergognoso, ridicolo, e credete che sia piuttosto questo che io non sia disposto a sopportare" (44)

Tichon tace: ha già detto tutto quello che c'era da dire. E se Stavrogin ha un ultimo trasalimento che dà luogo a un simulacro di speranza che sembra rimetterlo in gioco - "voglio perdonare lo stesso a me stesso [] so che soltanto allora scomparirà il fantasma [] cerco un'infinita sofferenza" (45) - Tichon non può fare a meno di constatare che la logica resta quella: uscire dal delitto attraverso il delitto. Il che è comico: uscirne, uscire da questo circolo vizioso, implica che la comicità sia presa su di sé, un sé diventato oggetto di scherno, non produttore d'ironia. A Tichon, Stavrogin aveva chiesto poco prima di recitare il passo dell'Apocalisse che comincia: "All'angelo della chiesa di Laodicea scrivi []" Stavrogin si sa vomitato dalla bocca dell'angelo, in quanto né freddo né caldo. E poco prima di impiccarsi dichiara: "Di tutto si può discutere all'infinito, ma da me non è uscita che la negazione, senza alcuna magnanimità e senza alcuna forza. Non è uscita nemmeno la negazione" (46) Né freddo né caldo; uomo di mezzo, Stavrogin è escluso, reciso dallo stesso giudizio apocalittico e nello stesso tempo incollato, nella morte, alla fissità d'un istante ormai spento, alla maschera di se stesso, alla sua funebre caricatura.

4. Come una piaga da tenere aperta.

Allo stesso modo che in *Delitto e castigo*, così anche nei *Demoni* l'espiazione è una cometa che se sfiora per un attimo

questa terra fradicia di dolore e di sofferenza ma anche di peccato, tuttavia sprofonda subito in un altro cielo. Non così nei Fratelli Karamazov, dove questo tema è svolto in positivo e a più riprese, per riassumersi nella vicenda del primo dei fratelli, Dmitrij.

Dmitrij Karamazov è condannato alla deportazione, come parricida. Innocente, accetta la condanna, anzi, la vuole, come vuole la sofferenza. Egli si riconosce, di fronte al tribunale, non solo colpevole, ma il più colpevole di tutti, "di tutti il rettile più immondo" (47) Dmitrij fa suo l'insegnamento di Zosima: Riconoscerà non solo di essere peggiore di tutti gli altri, ma anche di essere colpevole di fronte a tutti gli uomini per tutti i peccati che si commettono sulla terra. [...] Sappiate infatti che ciascuno di noi è colpevole di tutto e per tutti sulla terra, questo è Certo; e non soltanto a causa della colpa comune, ma ciascuno individualmente, per tutti gli uomini e per ogni uomo sulla terra (48) E va in Siberia, con una motivazione che fa di lui un perfetto jurodivyj: bisogna pure, dice Dmitrij, che qualcuno vada là per tutti... Ma Dmitrij va là anche per qualcosa che appare Incomprensibile, qualcosa che per un verso è in opposizione frontale alla logica che lo condanna, per l'altro ad essa oscuramente solidale, come presentiscono i contadini che lo giudicano lì pure con sorda caparbia.

Una creatura che ha tutti i tratti dell'insignificanza è quella per cui Dmitrij vuole soffrire "mille tormenti" e andare alla "tortura"; ma non perché la sua sofferenza riscatti, compensandola, la sofferenza di quella creatura, la cui vita non è stata che un rapido tremolio dolente e subito spento. Al contrario, Dmitrij concepisce la sofferenza, prima e più che uno strumento di compensazione oltre che di rigenerazione, come un darsi al nulla, come un abbandonarsi al luogo in cui ciò che del nulla è più parente e più gli si avvicina, è anche ciò che più gli resiste e già lo oltrepassa. Che cosa, infatti, si avvicina di più al nulla che rinunciare a vivere in nome della morte di un bambino, in nome di un bambino morto, che la morte del resto ha sollevato da un patimento più crudele della morte stessa? Ma che cosa penetra il nulla e lo sfonda nella sua pretesa ultimità se non questo spezzarne il cerchio, questo negarlo all'oblio e dunque a sé - il nulla è oblio,

essenzialmente - e alla sua naufragante parola conclusiva? Accade così che l'al di là del puro patire sia precisamente il suo non avere al di là e il suo non poter essere piegato ad altro, a nessuna ricomposizione armonica, a nessuna compensazione.

Non che questo confermi la famosa tesi di Ivan, per cui se si dà - e che si dia è fin troppo facile osservarlo, di esempi, come aveva fatto notare lo stesso Ivan, ce n'è quanti si vuole - anche un solo caso di patimento insensato, allora del senso non ne è più nulla e bisogna dichiarare l'assurdità dell'essere.

Tutt'altro. Dmitrij in realtà ribalta questa tesi. Se Ivan guarda al futuro come a una finzione ipotetica, e supponendo la ricomposizione armonica delle contraddizioni in Dio con ciò stesso fa di Dio, che strumentalizza ciò che non è strumentalizzabile, un fantasma che si nega da sé, Dmitrij invece guarda al passato come a una realtà che sarebbe puramente fantasmatica, se Dio non fosse, perché chi, se non Dio, può rispondere all'implorazione che dal passato si leva e che è tanto più reale quanto più lasciata senza risposta? Ma se la realtà è quella, se la realtà è quella del bambino morto, morire per il bambino significa ritrovare il senso nel cuore stesso del non senso e dell'assurdo.

Dio deve esistere, non può non esistere... Se Dio non esistesse, quell'implorazione sarebbe del tutto irreali; ma è vero il contrario, tant'è che ha senso lasciarsi condannare innocente ma sapendo di essere il più colpevole di tutti, l'unico senso, il senso che evidentemente è insensato sul piano dell'esperienza che si ha del passato e del futuro (perché anticipare la morte, e consegnare alla morte civile gli anni che restano da vivere?) ma che quella stessa insensatezza paradossalmente esige e reclama.

Non potrebbe esserci un capovolgimento più radicale della tesi di Ivan. Ed è alludendo a questo capovolgimento, in fondo, che Dmitrij può esclamare: "Se caceranno Dio dalla terra, noi lo ritroveremo sotto terra! [] Noi, uomini chiusi sotto terra, dalle viscere della terra innalzeremo un tragico inno a Dio" (49)

Ma se il patire, in definitiva, non può che essere patito, se la sofferenza non può che essere sofferta, allora la sofferenza trapassa

da un orizzonte nichilistico, a un orizzonte tragico: "tragico" è l'inno che Dmitrij innalza a Dio. (Così come trapassa da un orizzonte di tragedia classica a un orizzonte di tragedia cristiana.) Infatti, quella sofferenza e quel patire chiedono non tanto di essere ricompensati e neppure riscattati - ciò che già ne occulterebbe l'assoluta marginalità, l'assoluta residuante, l'assoluta irriducibilità -, bensì anzitutto di essere conservati nella memoria in quanto non compensabili e non riscattabili.

L'espiazione cercata da Dmitrij è tragica perché non libera dalla sofferenza e dal patire, ma coincide con essi. E vi si mantiene: tanto che il dolore riattivato e moltiplicato dal suo stesso venir meno e cadere ma soprattutto dalla consapevolezza di ciò e dalla resistenza a ciò, nel dolore su cui lo si esso oblio incrudelisce ma più ancora la memoria, nel dolore che non è se non il dolore di Dio, il suo universale patire, la sua sofferenza per tutto e per tutti (poiché, come dimostra il dialogo a distanza tra Ivan e Dmitrij, più ancora che il dialogo a quattr'occhi tra Alësa e Ivan, o Dio s'identifica con il dolore, con il patire, con la sofferenza piuttosto che con le loro presunte ragioni, o è da essi spietatamente negato), l'espiazione semina una possibilità estrema. Quella che "nel grande dolore" fa intravedere a Dmitrij, come una specie di lampo profetico, la "gioia"; ma soprattutto quella che fa apparire come gioiose (illogicamente gioiose) le parole, tragiche, pronunciate da Alësa a conclusione del romanzo, sulla tomba del bambino morto: Non dimentichiamoci mai di lui. [...] Ci ricorderemo del suo viso, del suo vestito, dei suoi poveri stivaletti, della sua piccola bara, del suo debole, infelice babbo, e di come egli insorse coraggiosamente, solo contro tutta la classe, per difenderlo! [] Eterna memoria al piccolo morto! (50)

Espiare è ricordare: espia colui che ricorda a Dio ciò che, come l'assurdo strazio di un bambino, ha in Dio l'unico interlocutore e tuttavia, simultaneamente, in Dio ha anche il soggetto dell'imputazione. Espiare è lottare con Dio: Dmitrij in carcere dice: "Sono tormentato dall'idea di Dio. E' l'unica cosa che mi tormenti" (51) Colui che espia, lottando con Dio, ne riceve una ferita inguaribile, perché appunto in questo consiste l'espiazione: in

una paradossale e cenotica forma di deificazione.

Colui che espia, imputa a sé quello strazio, lo raccoglie nel profondo, se lo infligge, esattamente come se lo infligge Dio.

(Quale altro senso avrebbe, diversamente, la sofferenza che non chiede se non di essere ricordata, che non può essere in nessun modo piegata ad altro, che là dove lo fosse sarebbe ulteriormente riconfermata dalla stessa dilatazione totale del non senso?) Espiare è stare dentro la contraddizione - che è la stessa per cui Dio si tormenta e si consegna alla morte - secondo la quale l'assurdo strazio di un bambino è trattenuto sul filo della sua redimibilità nel momento in cui appunto lo si trattiene, lo si conserva, lo si ricorda. Al punto che niente più del dolore inconsolabile appare un pegno di consolazione. Ed è questo che esprimono le parole rivolte da Zosima alla madre che ha perso il figlio: egli la paragona a Rachele, che piange e non può essere consolata, e tuttavia profetizza la conversione di questo grande piangere di madre in "lacrime di dolce tenerezza" (52) Ma è anche questo che spiega le parole apparentemente insensate del capitano Snegirev al capezzale del bambino morente, suo figlio:

"S'io mai ti scorderò, Gerusalemme, cioè, se dimenticherò tutto quello che ho di più prezioso e mi attaccherò a qualche altra cosa, mi colpisca allora..." (53). La tenerezza è per Dio, per Dio che soffre; ma la sofferenza è di Dio in un senso ultimo, non oltrepassabile, tragico.

Di fronte a questo capitano, Dmitrij è colpevole d'un delitto che un tribunale difficilmente gli imputerebbe e che tuttavia è il più turpe, il più vergognoso, anzi il più comico tra quelli da lui commessi. Dmitrij ha alzato le mani su di lui sotto gli occhi del bambino, l'ha agguantato per la barba, e in questa posizione umiliante l'ha trascinato per la strada, mentre il bambino, correndogli accanto, non faceva che singhiozzare e invocare pietà e rivolgersi ai passanti perché lo aiutassero: e naturalmente tutti ridevano (54) È un riso universale, che gronda da tutte le bocche, e di cui non c'è chi non sia colpevole. Dmitrij, che si riconosce "il più colpevole di tutti", lo espia, consegnandolo alla memoria come una piaga da tenere aperta fino alla fine.

Note

1 Ricordo che questa tesi, sostenuta vigorosamente e drasticamente da L. Sestov nella sua celebre opera sulla Filosofia della tragedia cit., avrebbe trovato immediatamente in Merezkovskij un efficace divulgatore (cfr. Tolstoj e Dostoevskij cit.). Ricordo anche che l'avrebbe confutata, in Italia, E. Paci, (cfr. L'opera di Dostoevskij cit., pp. 6 sgg.), però di fatto confermandola nello sviluppo della sua trattazione.

2 La lettera è del 2 aprile 1864, con corredo di Dostoevskij (citata da M. B. Luporini nella nota introduttiva delle Memorie, a cura di E. Lo Gatto, I, 3, p. 87).

3 I, 3, pp. 93 sgg.

4 Bisognerebbe, anzi, chiedersi fino a che punto l'interpretazione lukacsiana di Dostoevskij non sia influenzata da quella dell'"irrazionalista" Sestov. E' verosimile pensare, infatti, che l'interesse lukacsiano per Dostoevskij sia stato suscitato negli anni di Heidelberg - forse subito, fin dal 1912 - dall'incontro, presso la scuola di Windelband, con giovani pensatori russi come F. Stepun e N. von Bubnov, i quali appunto leggevano Dostoevskij sulla falsariga di Sestov (e di Merezkovskij, forse più di Merezkovskij che di Sestov) Una precisa conferma di ciò viene dal cosiddetto manoscritto-Dostoevskij recuperato nel 1971 dal Lukacs-Archivum di Budapest. (A questo proposito rimando non solo alle pagine di questo libro dedicate al problema nel cap. I della prima parte, ma anche al vol. di F. Stepun, *Vergangen und Unvergängliches* cit., e al saggio di M. Cometa, *Il demone della redenzione. Dostoevskij e il giovane Lukacs* in "Metaphorein", 8, novembre 1979 - febbraio 1980.)

5 Cfr. L. Sestov, *La filosofia della tragedia*, pp. 34 sgg.

6 Interessante notare come Lukacs stesso nel suo saggio dostoevskiano del '43 (che pure segna un arretramento rispetto ai

frammenti del manoscritto di Heidelberg) individui il limite di questa sua interpretazione, pur senza dichiararlo, là dove sottolinea la "vanità" e la "tragicomicità"

della "lotta per il senso perduto o in via di perdersi della vita" in personaggi come Raskol'nikov o Stavrogin. (Ma forse più che di un'autocritica si tratta di un implicito richiamo al passaggio, intorno a cui Lukacs si muoveva negli anni di Heidelberg, dalla questione del tragico alla questione del romance.) Cfr. Saggi sul realismo cit., pp. 275 sgg.

7 I, 3, p. 94.

8 I, 3, pp. 200 sgg.

9 I, 3, p. 209.

10 I, 3, p. 210.

11 Addirittura si potrebbe parlare di tutte le opere successive di Dostoevskij come di tentativi - in direzioni diverse, ma secondo un disegno organico - per uscire dal "sottosuolo"; tentativi ai quali si riferirebbe Dostoevskij quando confesserà, a più riprese e soprattutto a proposito della "confutazione" del nichilismo di Ivan Karamazov (che rappresenterebbe l'ultimo degli uomini del "sottosuolo"), quella sua insoddisfazione che avrebbe portato molti interpreti a isolare nel suo pensiero e nella sua opera il momento negativo. Ma, come ha notato giustamente Lo Gatto in una nota introduttiva ai Frateili Karamazov, bisogna ricordare che Dostoevskij "non aveva coscienza della genialità della sua dialettica religiosa" (II, 5, p. II).

12 II, 1, pp. 86-7.

13 II, 1, p. 24.

14 Ibidem.

15 II, 1, p. 300. La figura dell'"uomo superiore" e il postulato fondamentale della sua etica o meglio metaetica ("tutto è permesso") hanno suggerito ripetutamente un accostamento con Nietzsche, del resto quasi inevitabile, avvalorato tra l'altro dai sia pur rapidi giudizi di Nietzsche su Dostoevskij, da lui "scoperto" in traduzione francese. Questo accostamento sarebbe superfluo riproporre e ridiscutere qui; dove, peraltro, l'interpretazione che fa da sfondo, opportunamente sviluppata, porterebbe a vedere in

Dostoevskij non tanto un anticipatore di Nietzsche quanto un suo critico ante litteram.

16 II, 1, p. 64.

17 II, 1, p. 372.

18 II, 1, p. 298.

19 II, 1, p. 603.

20 II, 1, p. 602.

21 II, 1, p. 604.

22 II, 1, p. 606.

23 II, 1, pp. 78 sgg.

24 II, 1, p. 316.

25 Ricordo, come già sottolineato, che i primi studi dostoevskiani di M. Bachtin risalgono agli anni Venti; essi hanno avuto, tra l'altro, il merito di sottrarre l'opera di Dostoevskij ai giudizi pesantemente ideologici, oltre che sommariamente liquidatori (in qualche caso), cui era stata sottoposta in Unione Sovietica. Di questi studi, i risultati più cospicui si trovano raccolti in Dostoevskij. Poetica e stilistica cit., cui faccio riferimento.

26 Ivi, pp. 218 sgg. Bachtin propone anche una ricostruzione storica di questo principio estetico a partire dalla satira menippea.

27 "La catarsi tragica (nel senso aristotelico) è inapplicabile a Dostoevskij. La catarsi [nei romanzi di Dostoevskij] potrebbe essere espressa così, naturalmente in modo inadeguato e alquanto razionalistico: nel mondo non è ancora avvenuto nulla di definitivo, l'ultima parola del mondo e sul mondo non è ancora stata detta, il mondo è aperto e libero, tutto è ancora da venire e avrà sempre da venire" (ivi, p. 217; il corsivo è di Bachtin)

28 Cfr. la nota introduttiva di Lo Gatto cit.; II, 1, pp. 6 sgg.

29 II, 1, pp. 38-9.

30 II, 1, p. 611. Sestov osserva a questo proposito (op. cit., p. 106.) che "la redenzione di Raskol'nikov è fittizia" e incongrua rispetto alla struttura teorica del romanzo. Da notare inoltre che nei Taccuini di Delitto e castigo si legge: "Finale del romanzo. Raskol'nikov va a spararsi"

(II, 1, p. 845).

31 II, 3, p. 772.

32 II, 3, p. 775.

33 II, 3, p. 785.

34 II, 3, p. 784.

35 II, 3, p. 779.

36 II, 3, p. 785.

37 II, 3, p. 770.

38 Cfr. N. Berdjajev, *La concezione di Dostoevskij* cit., pp. 15 sgg.

39 II, 3, p. 791.

40 Ibidem.

41 II, 3, p. 794.

42 Ibidem.

43 II, 3, p. 795.

44 Ibidem.

45 Ibidem.

46 II, 3, p. 758.

47 II, 5, p. 710.

48 II, 5, p. 248.

49 Nei Taccuini relativi ai Fratelli Karamazov (che, ricordo per inciso, a differenza di quanto accade per le altre opere dostoevskiane, riflettono solo uno stadio avanzato della composizione del romanzo) questo passo presenta la seguente variante: "noi innalzeremo un triste e tragico inno dalle viscere della terra - alla natura, al misterioso e inevitabile genio del destino, a Dio infine" Un'ipotesi: che la caduta del "misterioso e inevitabile genio del destino" corrisponda al bisogno di togliere qualsiasi equivoco circa il carattere direi postelassico di questa "tragedia" In ogni caso, osservo che la tragicità dell'espiazione, quale viene esplicitamente alla luce in questo passo, è in rapporto non tanto con la sofferenza in generale, che nulla vieta di pensare come strumento d'un occulto piano divino di redenzione, bensì con la sofferenza inutile: sofferenza che dissolverebbe l'idea stessa di Dio, se Dio dovesse darne ragione, e che quindi non può essere pensata, in Dio, che come da Dio presa su di sé. Su questo tema d'importanza fondamentale per la comprensione della "dialettica religiosa" di Dostoevskij, L. Pareyson ha scritto pagine

assolutamente decisive (La sofferenza inutile in Dostoevskij cit.), di cui questo studio è ampiamente debitore.

50 II, 5, 822 e p. 1071. "Dio li dimentica per sempre" è detto, viceversa, dei dannati nella "Leggenda" (II, 5, p. 359).

51 II, 5, p. 823 (cfr. la nota 32 al cap. I della seconda parte).

52 II, 5, p. 97.

53 II, 5, p. 781.

54 II, 5, p. 287.

Capitolo terzo

Sul piano teoretico. Nichilismo e oltre

I. Verso un idolatrico totalitarismo planetario?

Ciò che già giustificerebbe una considerazione filosofica dell'opera di Dostoevskij è la passione tutta dostoevskiana (e trasferita da lui nei suoi personaggi) per l'"idea", per il pensiero incarnato, per la cifra segreta che guida e ispira l'esistenza di ogni singolo essere e dell'essere in generale nel suo caratterizzarsi epocalmente, storicamente. (1) Né vale dire che di nessuna idea Dostoevskij dà mai uno sviluppo in termini tecnici e sistematici, perché invece è precisamente il suo calarle sempre nel convulso e contraddittorio movimento della vita, il suo spingerle sempre al limite di rottura, il suo metterle in conflitto reciproco, che gli permette di sprigionare da esse quelle virtualità che altrimenti risulterebbero pregiudicate, se non addirittura soffocate, dalla rigidità del discorso astratto. Semmai, è lo statuto dell'idea, cioè il suo non poter essere e sussistere se non nella forma d'una esperienza determinata e personale, che esclude la possibilità d'una sua meccanica traduzione ed etichettatura; nello stesso tempo, è questo stesso statuto a esigerne il prolungamento sul piano della filosofia, anche e soprattutto quando la filosofia, chiamata in causa, si lascia sorprendere su posizioni arretrate.

In Dostoevskij, dunque, l'idea non appartiene al sistema e non ne ha bisogno. Non che sussista di per sé, in un suo cielo immoto, perché anzi non si dà mai se non come realtà vivente della persona e attraverso il contrasto e addirittura la contraddizione interpersonale: impossibile, dunque, identificarla con un archetipo

o un modello trascendente. Piuttosto, la non appartenenza dell'idea al sistema significa che non esiste un punto di vista superiore e conclusivo a partire dal quale ciascuna idea, che di per sé non esprimerebbe che una parte del tutto o un filo di voce nella trama dialogica, sveli qual è il suo posto all'interno della totalità dispiegata. L'idea è quella che è nella carne e nel sangue di chi la professa - anche la professione della scambiabilità e della sperimentabilità di tutte le idee è un'idea, tra tutte per Dostoevskij forse la più seducente e distruttiva, come dimostra il suo essere incarnata da uno Stavrogin - e come non rimanda a un archetipo o a un modello trascendente, così non richiede la totalità come il luogo in cui spogliarsi, dimettersi, inverarsi. Ed è appunto questo suo modo d'essere, non solo assolutamente precario e arrischiato ma non sostenuto che dal personaggio in cui si manifesta nella sua singolarità e unicità, che induce la stessa idea, per una sorta di concupiscenza intellettuale che sempre la tenta, a rifrangersi in se stessa e a scadere, di fatto sdoppiandosi e anzi deformandosi all'infinito, nel gioco di specchi del linguaggio, che è inevitabilmente segnato - solo per miracolo, per grazia vi sfugge - da un suo vizio d'origine, da una caduta, la caduta stessa di colui che lo parla. (Perciò in Dostoevskij, sulla base d'una concezione che in fondo tratta teologicamente il linguaggio, la verità appare sempre in rapporto con la santità, cioè con la libertà dal peccato. E perciò le "idee" si presentano da una parte come divine "semenze da altri mondi", dall'altra come "ossessioni" e "possessioni" demoniache.) (2)

Né questa deformabilità dell'idea significa che l'idea possa e debba essere commisurata a quella che sarebbe la sua perfezione originaria, la sua primitiva integrità, come già data una volta per tutte. Appunto il fatto che l'idea non si dia se non nel qui e nell'ora della sua incarnazione, fa sì che l'idea abbia in se stessa il suo paradigma, in base al quale essa giudica ed esige di essere giudicata. Il che comporta, insieme con la liquidazione del ricorso a un superiore sapere fondante, anche la conferma del fatto che in ogni idea, nonostante e anzi in forza di quella liquidazione, ne va della verità stessa. Quindi: in Dostoevskij non si ha a che fare,

come alcuni interpreti vorrebbero (3), con una sorta di abissalmente superficiale moltiplicazione delle prospettive che tutte le azzerava togliendo precisamente quella differenza che presume di affermare, e tanto meno con la soppressione della verità e nei suoi simulacri recisi dal loro rapporto con essa. Al contrario, dostoevskianamente, è lo stesso perdersi della verità che la reclama e la instaura.

È ben questa la dialettica dell'idea a cui l'intera opera di Dostoevskij si richiama. Essa ha il suo motore nello sdoppiamento, nello scarto parodistico e dissolvente, che piega l'idea alla sua falsificazione antifrastica, ma per ritrovarla in questa estremità come nel giudizio definitivo ch'essa esprime su di sé e sul processo che l'ha portata a combaciare con la propria controfigura. È quanto accade con la figura, esemplarmente controfigurale, dell'Anticristo: dove lo sdoppiamento della verità è talmente conclusivo che la verità falsificata si presenta come 5, p. 69). Così ragiona il popolo, dice Alësa, e il popolo vede nel santo il custode della verità, che perciò parla di essa e delle idee attraverso cui essa si esprime come di "semenze da altri mondi" (l'espressione è appunto di Zosima, quel "santo": II, 5, p. 459), là dove invece le idee manifestano universalmente un carattere ossessivo e possessivo proprio perché "in noi non c'è che peccato, menzogna e tentazione" la verità stessa, e anzi come ciò che la esprime nel modo più conforme ad essa, al punto che i "correttori della creazione" la possono tranquillamente togliere di mezzo; e dove la negazione è talmente perfetta da negare se stessa, al punto che a togliersi di mezzo per meglio affermarsi è addirittura il "demonio"(4) (Ma appunto, con ciò, apocalitticamente "la misura è colma", il cerchio è chiuso, il principio e la fine sono giudicati.) Pura anticristicità appaiono, a Dostoevskij, sia il cattolicesimo sia il comunismo, sia la "chiesa ateistica" sia il "palazzo di cristallo"; anzi, cattolicesimo e comunismo ai suoi occhi presentano la stessa origine (li produce la "disperazione" di quella salvezza cui tuttavia si appellano) e perseguono lo stesso obiettivo: cioè un "sistema politico universale" che instauri il regno di Dio senza Dio. E talmente solidali nell'origine e nell'obiettivo appaiono a

Dostoevskij cattolicesimo e comunismo, ch'egli non esita a profetizzare, come il giorno dell'Anticristo, quello in cui l'uno s'identificherà con l'altro e sarà un solo "spirito possente e minaccioso" destinato a incombere e a dominare - ennesimo riferimento all'Apocalisse, questo - "fino a un tempo a noi ignoto" (5)

Dunque, sembra che sia all'instaurazione d'un idolatrico totalitarismo planetario che secondo Dostoevskij le idee si piegano e si prestano, nutrendo la bestia che le asservisce della stessa forza che in esse aspira e si tormenta per la verità, per la "verità che libera": infatti, se la stessa verità, se la stessa libertà torturano, incrudeliscono, producono disastri, non si vede quale altro esito possa sortire dalla loro contraffazione e dalla loro surrogazione, considerando anche che, secondo Dostoevskij, è precisamente questa contraffazione-surrogazione che chiude il cerchio del totalitarismo.

Ma qui occorre distinguere. Si sarebbe tentati, in realtà, di applicare a questa tesi dostoevskiana uno schema interpretativo diventato corrente e concludere osservando come per Dostoevskij il totalitarismo non sia che l'esito inevitabile, e il tragico inve-ramento, di quelle stesse istanze liberatrici d'origine religiosa e più precisamente messianica, la cui cinghia di trasmissione sarebbe costituita dal terrorismo rivoluzionario (6) E questo per molte buone ragioni; le quali, però, sono parziali. Sfugge infatti a un'impostazione di questo tipo il significato del fenomeno che a Dostoevskij appare centrale: il nichilismo. Che non solo, secondo Dostoevskij, sarebbe ingenuo voler considerare esclusivamente nella sua manifestazione più clamorosa - quella violenta e patetica, quella terroristica, appunto - ma che, lungi dal lasciarsi superare dalle ideologie totalitarie, in realtà rappresenta sia ciò che le promuove sia ciò che le supera. (Non è forse Ivan Karamazov, questo nichilista che sa esserlo in tutti i modi possibili e del nichilismo percorre l'intero arco teorico, che con la "Leggenda" propone un perfetto esempio di sistema totalitario, ma per disfarsene nelle direzioni solo apparentemente opposte d'un umanismo che vagheggia un'esistenza tutta terrestre, riconciliata

con se stessa, affrancata dall'angoscia dell'assoluto, e d'un ultraumanismo che a sua volta vagheggia un'esistenza al di là del bene e del male?) Insomma, il nichilismo viene dopo il totalitarismo, non prima, e se viene prima è per scavalcarlo, tant'è vero che Dostoevskij arriva a presentare il progetto totalitario come progetto interno al gioco, al disegno, alla trovata nichilista, per quanto il nichilismo se lo veda poi rinfacciato (dal proprio doppio demoniaco, nel caso di Ivan Karamazov) e ne subisca il contraccolpo; il nichilismo, non il totalitarismo, è in grado di dire l'ultima parola, la più sottile e convincente, ed è il nichilismo che Dostoevskij si propone soprattutto di confutare, se non altro perché il totalitarismo si confuta da sé.

Questa confutazione del nichilismo non è da Dostoevskij sviluppata in termini strettamente filosofici. Eppure Dostoevskij la realizza attraverso una "dialettica religiosa" della cui genialità, com'è stato detto giustamente, lui stesso non era del tutto "consapevole" (7) Né poteva esserlo, se questo significa raggiungere un punto di vista da cui il nichilismo appaia già confutato in partenza. Solo dal suo interno il nichilismo si lascia confutare, solo attraverso se stesso: "Siamo tutti nichilisti..." (8), aveva detto Dostoevskij. Perciò, mettendone in scena la tragedia - che è tragedia di idee e dunque di uomini, di persone: dire personaggio è poco, è debole, in Dostoevskij - è Dostoevskij stesso che sta sulla scena ed è Dostoevskij che ne assume le maschere, lasciando affiorare in esse, pur non identificandosi mai con esse, i suoi stessi tratti, i suoi stessi gesti, i suoi stessi pensieri. Ciò vale, esemplarmente, per Stavrogin, per Versilov, per Ivan Karamazov.

2. La "vita ironica " di Stavrogin.

Così Stavrogin è presentato dall'anonimo cronista, nella prima parte dei Demoni, al suo improvviso comparire nel salotto della madre, dopo anni di assenza dalla cittadina di provincia in cui era cresciuto: un uomo che si sarebbe detto decisamente bello se il suo viso non avesse fatto pensare a una maschera, e tuttavia

un uomo il cui viso era capace di accendersi di colpo d'"una nuova idea" fino a concentrare, come "nel fuoco d'una lente", addirittura "tutta l'essenza d'una vita: tutto il passato, tutto il presente e, magari, tutto l'avvenire" (9) Ciò accade precisamente in quel momento: nel momento, cioè, in cui la madre gli chiede se sia vero ch'egli ha legittimamente sposato una sciancata, una semidemente lì seduta. La risposta silenziosa è un moto di "straordinaria tenerezza" e un gesto "deferente" e anche rivelativo del "più sincero rispetto" Tanto che la poveretta, che effettivamente è sua moglie, chiede balbettando di potersi inginocchiare davanti a lui (10) Si assume l'incarico di fornire le spiegazioni necessarie per Verchovenskiĭ, figlio di Stepan Trofimovic (intellettuale "liberal-idealista" e patetico "rimprovero incarnato" d'un'epoca che lo disconosce e si fa beffe di lui pur essendone l'espressione) e amico di Stavrogin. Questo Verchovenskiĭ, uscito Stavrogin, ne illustra, come intimo suo, la "vita ironica" condotta a Pietroburgo insieme con una sconcertante brigata di amici. Si tratta d'una vita il cui senso è il riso, o, piuttosto, la sistematica e irresistibile irrisione del senso. Il che non procede, romanticamente, nella direzione d'un principio, d'una soggettività infinita che si esalta del suo sottrarsi al proprio oggetto e si afferma, come potenza di secondo grado, nella negazione. Qui invece la negazione è fine a se stessa, il riso è indiscriminato e vuoto, vuoto di contenuto e senza passione. Anzi, se tutti ridono, è anche vero che il soggetto di questo ridere non esiste. Ride Lebjadkin, che applica il suo riso a qualsiasi cosa ma di nessuna si degna mai di occuparsi, e non solo ride, ma lascia tranquillamente che si rida di lui. Di lui e della sorella: che è quella povera sciancata che Stavrogin decide di sposare. Ed è lo stesso Verchovenskiĭ a insinuare la ragione d'una decisione del genere, anche se nega il fatto e si serve, per chiarirne i presupposti, delle parole d'un altro, Kirillov. Si tratterebbe, in sostanza, del "nuovo esperimento d'un uomo annoiato", una prova dal vivo, squisitamente "positiva", sul cuore umano e sulle sue eccentriche reazioni. Stavrogin non ride della sciancata, anzi è l'unico che la rispetti; ma tutto ciò ha un rapporto ancora più sottilmente ironico con il riso. In lei quell'atteggiamento suscita un "amore comico"

che a sua volta scatena la comicità generale: Una volta, mentre la offendevano, egli [Stavrogin], senza chiedere il perché, afierrò un impiegato per il bavero e lo buttò giù dalla finestra del secondo piano. Non c'era nessuna indignazione cavalleresca in favore dell'innocenza offesa: tutta l'operazione si svolse tra il riso generale, e più di tutti rideva lo stesso Nikolaj Vsevolodovic (11)

Ha dunque ragione Kirillov, quando rimprovera a Stavrogin d'aver scelto apposta "l'ultima delle creature", con il solo scopo di vedere "cosa ne sarebbe venuto fuori"; ma ha anche ragione Verchovenskiĭ quando individua lo spirito dello sperimentalismo stavroginiano nella "stravaganza", nell'ironia, nell'irrisione programmatica e senza scopo; insomma, nella volontà di negazione come estremo espediente di controllo del reale tolti i poli del soggetto e dell'oggetto (12) Col che già incomincia a delinearsi quello che è lo sfondo nichilistico della situazione.

Né la madre di Stavrogin, Varvara Petrovna, s'inganna del tutto quando osserva enfaticamente che nel gesto del figlio c'è di più che una cinica interruzione della noia e un estetizzante culto dell'eccentricità. Il figlio le appare anzi "straziato", per tutta la sua vita, dal "demone dell'ironia", ma capace di trionfarne e di sfolgorare - l'espressione è di Stepan Verchovenskiĭ, ed è piena di condiscendenza e di connivenza, come tutte quelle di lui - sopra l'"irrisione della vita", l'"insaziabile sete del contrasto", il "tetro sfondo del quadro" Lo dimostrerebbe il rifiuto di ridere dell'"essere offeso da tutti", in cui Varvara Petrovna non vede che la prova della "pietà" di Stavrogin: ciò che farebbe di lui un essere toccato dal "sacro" (13) E c'è anche del vero in quello che dice Varvara Petrovna; ma ciò di fronte a cui costei è cieca - tanto da sciogliere il suo proposito di severità in una indecente retorica che è materna e letteraria allo stesso tempo: ed ecco che il figlio ai suoi occhi prende le fattezze di un malinconico principe Harry e anzi di un dolente e nobile Amleto - è che l'ironia di Stavrogin è appunto alla seconda potenza e dunque, s'essa si arresta di fronte a ciò su cui più faticosamente fa presa (la pietà, il sacro), è per dominarne l'irrompere e lo straripare. Ridano gli altri della pietà; la pietà derisa, ragiona Stavrogin, è un'arma a doppio taglio, e si ritorce

contro colui che pretendesse di renderla inoffensiva appunto deridendola, svuotandola. La pietà Stavrogin la vuole, la vuole sperimentare. Ma la pietà come oggetto di esperimento è spietata ed ampia. Ed è qui che Stavrogin realizza il suo capolavoro: che consiste nell'idea della simultanea sperimentabilità dei contrari (14)

Ciò viene in chiaro nel colloquio di Stavrogin con Satov, il fanatico che ha in un altro fanatico, cioè Kirillov, il deuteragonista e anzi il sodale sia pur di fede diversa. (Si noti: entrambi sono stati alla scuola di Stavrogin, tanto che sia l'uno sia l'altro non vivono che per un'idea ispiratagli da Stavrogin, un'idea sdoppiata, che Stavrogin professa o meglio sperimenta nei suoi due corni, ciascuno dei quali dà luogo, impugnato a due mani, a fanatismo.) Satov è un apostolo della speranza messianica, un messianismo, però, ch'egli professa nella forma dell'estremismo nazionalistico, per cui competerebbe al popolo russo la missione di farsi "portatore di Dio", più precisamente il Dio che non è ma sarà (Kirillov invece dice: Dio era, ma non sarà più), il Dio venturo. Egli deve questa fede - che, dichiara, è il frutto d'un seme che ha germogliato - a lui, Stavrogin. Il quale, però, è del tutto indifferente a una fede del genere; non che la rinneghi, semplicemente la considera proponibile come un'altra, e tale, quando sia proposta, da mettere in movimento i meccanismi della persuasione di cui è interessante esaminare lo sviluppo (15) Satov finalmente capisce. E disperatamente, a Stavrogin che gli fa osservare di non aver per nulla "scherzato", confessa con pathos rabbioso e disarmato:

Non avete scherzato! In America ho dormito per tre mesi sulla paglia, accanto ad un... infelice e seppi da lui che, nello stesso tempo in cui piantavate nel mio cuore Dio e la patria, anzi, forse in quegli stessi giorni, voi avevate avvelenato il cuore di quest'infelice, di questo maniaco, Kirillov. [...] Voi rafforzaste in lui la menzogna e la calunnia e portaste il suo cervello all'exasperazione.

Questa la risposta di Stavrogin: sì, la supposizione d'un insegnamento contemporaneo di due concezioni opposte e tra loro

contraddittorie è "quasi giusta", quasi nel senso che non c'è stato inganno, nei confronti di nessuno, né di Satov né di Kirillov (16)

Si ha qui a che fare con la sostanza stessa del nichilismo stavroginiano; che, appunto, è arte dello sdoppiamento, è capacità di vedere i contrari e di mantenerli nell'opposizione fino al punto di decidersi per entrambi anziché astenersi dalla decisione, è forza di negazione che non oltrepassa la negazione stessa ma vi s'insedia stabilmente. Satov crede di poter stanare Stavrogin dalla sua posizione di stallo, appellandosi in definitiva al principio di non contraddizione. Come se per questo principio non esistesse la possibilità d'una adozione ironica, provvisoria, strumentale... Ed ecco l'ingenua, troppo ingenua domanda: come, in che senso, chiede Satov a Stavrogin, mi avete detto che se vi avessero dimostrato che la verità è fuori del Cristo, voi avreste preferito restare con il Cristo piuttosto che con la verità?

Per quanto ingenua, questa domanda tocca un punto decisivo.

Per chiarire il quale, occorre ricordare che ancora una volta l'affermazione da Satov attribuita a Stavrogin è la stessa che Dostoevskij aveva fatto a nome proprio (17) Col che si potrebbe anche essere invogliati a pensare a una specie di firma lasciata da Dostoevskij sul luogo del delitto, a una chiave interpretativa da lui buttata tra le pieghe del testo per aprire, chi voglia, un sipario inquietante: quello in cui Dostoevskij toglierebbe la maschera di Stavrogin per lasciar comparire, sotto, il suo stesso volto, stavroginianamente intento a provare tutti i pensieri, a mettere in scena tutte le idee. Ma in realtà il dialogo stesso di Stavrogin e di Satov dissipa l'equivoco: pensare a un'identificazione di Dostoevskij con Stavrogin è impossibile, di fatto, se basta Satov - questo rimasticatore di pensieri altrui, questo "semisciente" che si riconosce appestato da un flagello "non ancora mai apparso" e "dinanzi al quale trema la stessa scienza" (18) - ad aprire un varco nel circolo vizioso che pure lo ha catturato. Satov comprende, con ciò stesso perforando il suo orizzonte ma anche quello di Stavrogin, che quell'affermazione in bocca a Stavrogin è sfiorata da un brivido deformante, che la muta nella sostanza; comprende, cioè, che Stavrogin (con uno scarto logico di cui farà ampio uso un

Ivan Karamazov) afferma di voler restare con il Cristo anche gli si dimostrasse che il Cristo è fuori della verità semplicemente perché un'affermazione del genere si presta magnificamente alle molte varianti d'un gioco linguistico che la prenda arbitrariamente e ironicamente a campione.

A Satov, di colpo, non interessa più che Stavrogin si contraddica o meno: l'arco teso tra gli opposti scocca una freccia troppo debole, troppo fiacca, ed è l'identità, tanto più monotona e ripetitiva quanto più in cerca del nuovo, d'una sperimentazione che in fondo si applica sempre e soltanto a se stessa.

Sicché, ora Stavrogin gli appare nient'altro che un "ozioso signorotto vagabondo", il quale ha perduto il senso della "distinzione del bene e del male" e non agisce quindi che per "sovreccitazione nervosa" Chiede: "È vero che voi avete assicurato di non saper trovare differenza di bellezza tra un atto di sensualità bestiale e un gesto nobile qualsiasi, anche magari il sacrificio della vita per l'umanità?" (19) Il che anticipa quanto Stavrogin lascia sapere di sé in un biglietto che sarà trovato dopo il suo suicidio:

Ho provato dappertutto la mia forza. [...] Alle prove, tanto in quelle fatte per me solo, quanto in quelle che ho ostentato, come anche prima, in tutta la mia vita, essa è risultata sconfinata. [...]

Posso ancora, come potevo sempre prima, desiderare di fare un'azione buona e ne sento piacere; insieme ne desidero anche una cattiva e ne sento egualmente piacere. [...] Da me non è uscita che la negazione. [...] Non è uscita anzi nemmeno la negazione (20).

Dall'al di là della sua stessa morte, su Stavrogin si rovescia la tecnica euristica in cui in fondo consiste il suo nichilismo e tocca a lui, sperimentatore degli estremi, restare nel mezzo d'un esperimento abortito.

Ma la parola definitiva su Stavrogin la dice Mar'ja Timo-feevna, la sciancata, la demente. Mar'ja vede in lui, l'altro. Lo vede sdoppiato, Vede - d'una vera e propria visione si tratta più che d'un pensiero che lei possa formulare pienamente - che non solo Stavrogin non è in grado di dominare lo sdoppiamento, utilizzandolo appunto come tecnica euristica e asser-vendoselo e giocandoci, ma dallo sdoppiamento è dominato, giocato come se

fosse lui l'oggetto d'una sperimentazione che ha per soggetto il nulla, ridotto al rango di un servo, di uno "sguattero" da assoldare, un "usurpatore", una "civetta cieca" (21) Mar'ja lo giudica per sempre: Per somigliargli gli somigli molto, forse sei anche suo parente; gente furba! Solo il mio è un vero falco e principe, mentre tu sei un barbagianni e un mercantuccio! Il mio, anche di fronte a Dio, se vuole s'inchina, e se non vuole no, mentre te Satuska (quant'è caro, il mio colombello) ti ha battuto sulla guancia; me l'ha detto il mio Lebjadkin. E di che cosa allora avevi avuto paura, quando sei entrato? Chi ti aveva allora spaventato? Quando vidi il tuo viso abietto nel momento che caddi e tu mi sorreggesti, fu come se un verme mi fosse entrato strisciando nel cuore: non è lui, pensavo, non è lui. (22)

3. Versilov come vagabondo dell'"idea" e della "coscienza".

Ciò che definisce il nichilismo di Stavrogin, in fondo, è la disperazione, propriamente la disperazione di Dio, e questo perché ciò di cui Stavrogin dispera è l'unità del senso. Perciò questo nichilismo si esprime anche in un programma politico rivoluzionario, essendo tale programma, secondo Dostoevskij, sia nella sua variante terroristica sia nella sua variante eudemonistica, il risultato dell'ateismo tragico e insieme la soppressione della tragicità dell'ateismo, cioè l'instaurazione d'un sistema, nei Demoni chiamato dal nome del suo più esplicito teorico il "sistema di Sigalev" (23) che si regge sullo scambio della libertà con la felicità. (In quanto espressione del nichilismo, il programma politico di Stavrogin, che non è se non uno dei suoi esperimenti guidati da quel suo demone che ne fa appunto un indemoniato e cioè il "demone dell'ironia", solo in seconda battuta è preso in considerazione da Dostoevskij. Il quale affida la sua esecuzione non tanto a Stavrogin quanto ai miserabili che ne costituiscono la corte sciagurata, e va a stanarne il significato prima e più che nella sua prassi, nella solo apparentemente remota idea che lo ispira e cioè l'idea della vita ironica e sperimentale.

Sicché sarà lo stesso smascheramento di questa idea a smascherare il terrorismo rivoluzionario ben prima e ben più che il suo fallimento: come dire che il giudizio più acuto sul terrorismo viene in realtà dalla schizofrenica e balbettante visione d'una idiota.)

La disperazione nichilistica può tuttavia presentarsi in una sua forma più debole ma forse addirittura più affilata, che se da una parte ne occulta la natura, dall'altra ne sviluppa la virtualità implicita. Ciò accade quando la disperazione si configura piuttosto come "tristezza", come malinconia, come nostalgia per ciò che tramonta e che tuttavia, consegnandosi alla fine e al finire, custodisce il "senso della vita" a misura che lo differisce e lo dissipa, e lo custodisce anzi accudendo per così dire il differimento e la dissipazione. Incarna questa forma di nichilismo, Versilov, nell'Adolescente. Come Stavrogin, anche Versilov - sono le sue parole - è un vagabondo dell'idea e della coscienza; come Stavrogin, anche Versilov è posseduto dal demone dell'ironia; e come Stavrogin, anche Versilov è un uomo doppio, ed è, dalla sua stessa doppiezza, infine umiliato (24) Ma, a differenza che in Stavrogin, il vagabondaggio spirituale di Versilov ha un carattere indulgente e rammemorante anziché spietato e senza memoria, quasi che il cimiteriale rapporto con la tradizione, pur reciso sia dal suo legame con l'azione sia dal suo legame con la verità, fosse di per sé degno di essere conservato, malinconicamente, tristemente.

E a differenza che in Stavrogin, l'atteggiamento ironico in cui pure si risolve la cifra o il segreto della personalità di Versilov, non è mai crudele o non lo è mai soltanto, ma sempre, anche, benevolo, paterno, così come l'arte dello sdoppiamento, che Versilov padroneggia con squisita finezza, gli sfugge di mano e lo travolge, sì, ma per consegnarlo alla tenerezza di quelli stessi cui ha inflitto, pur senza volerlo, un continuo tormento.

Versilov, dunque, si confida al figlio naturale Arkadij Dolgorukij; questo, al fine di correggere il giudizio severo che Arkadij aveva espresso su di lui, facendogli torto anche se solo in parte. "Vive il solo Versilov, mentre tutto il resto intorno a lui, e tutto quello che è legato a lui, langue sotto l'immancabile

condizione di aver l'onore di nutrirlo con le proprie forze, con i propri succhi vitali" (25) Così Arkadij. Racconta allora Versilov come lo spingesse in Europa, a girovagare in modo apparentemente fatuo, un'"improvvisa tristezza", la "tristezza di un nobile russo" che sa che "deve errare e tacere" e sa anche che questo è il suo compito. Errare e tacere; ossia: essere sempre l'altro ("francese con il francese, greco col greco antico") e mai se stesso, perché solo così, appunto, il senso è indefinitamente spinto al di là di sé ed è custodito dal suo stesso differirsi e dissiparsi, meglio, dal suo sciogliersi da sé, dalla sua conclusività, dal suo compimento. Si tratta, per Versilov, di una docile esposizione alla caducità, di una passione-della differenza che si attesta sul declinare e sul morire, di un'affermazione della molteplicità che ha per oggetto qualcosa che si sottrae continuamente a sé come "queste vecchie pietre-altrui, questi prodigi del vecchio mondo di Dio, questi frantumi dei santi miracoli" (26)

Senonché, nota Arkadij, che sorprende nello sguardo di Versilov "la piega abituale, quasi di tristezza e insieme d'ironia", una tale operazione ha un carattere essenzialmente simulato, in quanto afferma ciò che di fatto nega, custodisce ciò che svuota, prospetta ciò che toglie. In Versilov l'abbandonarsi al passato e l'intrecciare un dialogo con esso è fittizio. Versilov vuole il passato, ma lo vuole appunto nella forma del suo non essere quello che era, anzi, del suo non poter essere più: cioè, nella forma della nostalgia che si separa dal proprio oggetto per colpirlo sul fronte della ripetizione immaginaria e della negazione.

Tant'è vero che se Versilov abdica alla propria identità in una specie di elegiaco smembramento di sé nel tempo senza inizio e senza fine del vagabondare attraverso rovine che calamitano l'io e lo dividono nei loro coni di luce spenta, però d'altra parte, precisamente nella parte che appartiene al sosia, all'io diviso, egli appare interamente in balia della propria volontà di dominio e del proprio egotismo. Come nota Arkadij, l'"infernale combinazione" ordita da Versilov per possedere la donna amata in definitiva non è che una mossa feroce dell'"altro" contro "se stesso" (27), cioè una mossa con cui, nel proprio sdoppiamento, il soggetto sdoppiato

incrudelisce sul suo doppio e si autodistrugge. Che il piano di Versilov fallisca non è casuale, ma conseguente; e neppure è casuale che Versilov si salvi (la pallottola diretta contro di sé è deviata), perché salvezza qui significa caduta in una casualità immemore e persa nel miraggio d'una ritrovata innocenza.

La sua ferita non risultò mortale e si rimarginò. [...] Ora che scrivo queste righe - è Arkadij il narratore - fuori è primavera, la metà di maggio, una giornata deliziosa, e le nostre finestre sono aperte. La mamma siede accanto a lui; egli le accarezza con la mano le guance e i capelli e con tenerezza la guarda negli occhi. Oh, non è che l'ombra del Versilov di prima... (28) Questo chiudersi della vicenda di Versilov con una dissolvenza, tra morte e follia - ma la morte è evitata d'un soffio e la follia, blanda, è rimossa - ha un significato preciso: vi si riconosce, infatti, il segno dell'appartenenza di Versilov a quello stesso cerchio nichilistico che Dostoevskij aveva tracciato prima intorno a Stavrogin (Versilov lo segue nella pratica, senza possederne la potenza) e che di lì a poco tratterà intorno a Ivan Karamazov (Versilov ne anticipa la dottrina, ma non ne possiede la lucidità), accomunando tutti questi personaggi nell'analogia d'un destino che esprime la "cifra" della loro esistenza.

Dostoevskij, in merito, ha voluto essere esplicito e lo è stato facendo ricorso all'espedito letterario della contaminazione, dalle sue stesse opere: così, nell'Adolescente, Dostoevskij riproduce alla lettera la divagazione di Stavrogin (che ha come pretesto il ripresentarsi alla fantasia dell'Ac e Galatea, di Lorrain) sul sogno dell'età dell'oro e pari pari - da notare l'insistenza sul "sole morente", il sole dell'Europa, che tramonta alla fine del primo giorno dell'umanità - l'attribuisce a Versilov; e così nei Fratelli Karamazov riprende il tema versiloviano delle rovine e, con le stesse parole, investe della passione funeraria per quel cimitero che è l'Occidente Ivan Karamazov (29) Ma illuminante è in particolare l'anticipazione da parte di Versilov dell'idea che ispira una delle tre varianti del nichilismo di Ivan: quella che può essere indicata nei termini d'una utopia della terra riconciliata con se stessa dopo la soppressione dell'idea di Dio, e che appunto sta accanto

all'ideologia dell'organizzazione totalitaria della società su basi eudemonistiche e all'etica della distruzione dei valori, delle quali ultime già in Versilov si lasciano peraltro scorgere larvali annunci. Illuminante, anche e soprattutto perché questa idea compare in Versilov nella stessa forma che in Ivan, ossia nella forma del suo già avvenuto superamento: Versilov la presenta al figlio in tono commosso, ma per osservare alla fine ch'essa non è credibile, mentre Ivan, che l'ha rimossa e abbandonata, se la sente rinfacciare dal demonio: ironicamente, nell'un caso e nell'altro.

Versilov, dunque, muove dall'ipotesi della morte di Dio, e, con una certa raffinatezza speculativa, presenta questa morte non come un frutto della logica bensì come un fatto, un fatto che appartiene al passato e che in quanto tale è già al di là d'una possibile rivolta contro ciò che troverebbe conferma e affermazione là dove negato, rifiutato, contrastato: la battaglia, dice Versilov, è già finita. "Alle maledizioni, alle manciate di fango e ai fischi è seguita la tregua, e gli uomini sono rimasti soli, come desideravano" (30) Diventati orfani, gli uomini - prosegue Versilov - non avrebbero potuto che stringersi tra di loro in un unico vincolo di commossa solidarietà, poiché ormai ciascuno sarebbe stato tutto per l'altro. Di conseguenza, liquidata l'idea dell'immortalità, tutto "l'eccesso dell'amore" per il Dio che l'aveva incarnata avrebbe necessariamente dovuto piegarsi "al mondo e agli uomini", "ad ogni filo d'erba" "Essi avrebbero cominciato ad amare la terra e la vita irresistibilmente e nella misura in cui gradualmente prendevano coscienza della propria precarietà e finitezza, amando ormai di un amore particolare, non più quello di prima" È l'amore che non si oppone alla morte, ma che dalla morte nasce, come trepidante consapevolezza della mortalità. "Sia pure domani il mio ultimo giorno - avrebbe pensato ognuno, guardando il sole al tramonto - non fa nulla, io morirò, ma resteranno tutti loro, e dopo di loro i loro figli" Allora il pensiero che gli altri sarebbero rimasti avrebbe sostituito il pensiero di potersi incontrare nell'al di là, e si sarebbero tutti riempiti di tenerezza, e nessuno se ne sarebbe vergognato... Ma Versilov si interrompe, lascia cadere:

"Caro [] tutto ciò non è che una fantasia, anzi, la più inverosimile" (31) "Bello, vero", taglierà corto il demonio di fronte a Ivan, e tanto dovrà bastare (32)

4. Lo scandalo del male secondo Ivan Karamazov.

Come ha scritto l'interprete di Dostoevskij che più risolutamente ne ha portato la problematica sul piano filosofico - mi riferisco a Pareyson, di cui raccolgo il suggerimento (33) -, nell'opera dostoevskiana è dato d'incontrare un filosofo che "ha pensato sino in fondo e con estrema coerenza il concetto di nichilismo portandolo alle ultime conseguenze" e questo filosofo è Ivan Karamazov. Ivan Karamazov e la filosofia del nichilismo: quella di Ivan Karamazov è una concezione organica e unitaria, nei diversi momenti che scandiscono lo sviluppo del suo contenuto speculativo. E come tale va letta. Diversamente, accentuando - come spesso avviene - in modo unilaterale e parziale l'uno o l'altro di questi momenti, non solo si finisce col perdere di vista il disegno complessivo che la sostiene e ne fa veramente qualcosa che porta alla luce il nichilismo nel suo significato storico e nella sua essenza, ma si ha buon gioco ad aprire in essi presunte falle teoriche. Per esempio, se si evidenzia esclusivamente il momento della rivolta contro l'ordine metafisico, quale si esprime attraverso la denuncia dello scandalo del male e dunque la dimostrazione dell'assurdità e dell'irriducibilità del mondo, si è tentati di obiettare che questo è ancora un pensiero metafisicamente legato all'idea di totalità e di senso ultimo; ma allora non si capisce più come un pensiero del genere scaturisca dallo stesso orizzonte in cui viene affermata vigorosamente la finitezza terrena, la limitatezza del dicibile e così via. Oppure, se si considera nella sua presunta autonomia il momento della proposta politica d'una organizzazione totalitaria della società, che culmina in una coerente teoria del dominio e dell'universale manipolabilità dell'esistenza, allora si è sollecitati a intendere la "Leggenda del Grande Inquisitore", letta appunto separatamente e come se si

trattasse d'un testo estraibile dal contesto, né più né meno che come un apologo; e allora resta oscuro su che basi Alësa identifichi, com'è giusto, l'Inquisitore e Ivan stesso. Oppure anche, se si ritiene conclusivo e risolutivo il momento dell'annuncio profetico e patetico d'una terrestrità riconciliata con se stessa e finalmente sottratta all'angoscia dell'assoluto e dell'al di là, secondo una linea che va dalla soppressione di Dio e dunque dalla sua morte nell'uomo al riconoscimento della mortalità come valore restitutivo del senso negato con Dio, allora si è portati a vedere in Ivan l'esponente d'un umanismo ignaro del male e dell'ambiguità e insomma del demoniaco, il che significa amputare il pensiero di Ivan della sua parte maggiore. Invece questi tre momenti sono inseparabili; e non solo l'uno rimanda all'altro, sicché ciascuno, di per sé, risulta incomprensibile, ma la stessa conclusione si riflette su tutti e tre e li investe della sua stessa ultimità tragica.

"Fratello, perché mi dici tutto questo?" (34) Nella domanda che Alësa rivolge al fratello Ivan c'è un velo di sospetto. Il sospetto che ciò che Ivan gli sta dicendo abbia un doppio senso.

E con ragione; Alësa intuisce come doppiezza e simulazione, in Ivan, siano strumenti non tanto di inganno, ma al servizio d'una precisa tecnica ermeneutica. Ivan aveva cominciato col fare dello spirito sulla passione dei giovani intellettuali russi per i massimi problemi: lì, poi, in quella trattoria di terz'ordine, tra gli urli per chiamare i camerieri, il cozzo delle palle di bigliardo, gli scoppi delle bottiglie stappate e l'organino... Ma per confessare, subito, la sua "furiosa e indecente sete di vivere", che resterebbe tale anche gli si dimostrasse che la vita non è che "caos orribile, maledetto", trucco "diabolico" (35) Come non chiamare in causa Dio, allora? Ivan mette le mani avanti e avverte che non è affar suo - lui si attiene alla logica del "pensiero euclideo" che riconosce solo fatti e induzioni - dimostrare se Dio esista o no. Anzi, per lui l'idea di Dio è sublime, e semmai da sbalordire è il fatto che questa idea sia venuta in mente a un "animale così selvaggio e cattivo" come l'uomo; l'accetta, quindi, e ne accetta anche il corollario, secondo cui Dio non potrà non rivelare infine un suo occulto disegno perseguito attraverso la "farsa umiliante delle contraddizioni

umane", sciogliendo il male e la sofferenza in una eterna armonia. Ciò che Ivan non accetta è di unirsi al coro; egli preferisce restare dalla parte della "sofferenza invendicata" - la sofferenza dei bambini, in particolare, spesso oggetto di sevizie gratuite e perverse - perché quella sofferenza non può e non deve servire ed essere piegata ad altro, sia pure a un'armonia che la fagociti in un'eternità di redenzione. Non può perché precisamente quell'armonia non le farebbe che un'ulteriore violenza e un'ulteriore sfregio, con ciò stesso contraddicendosi e mostrandosi disarmonica anche solo per questo fatto; non deve, perché anche se lo potesse, e se cioè anche questa contraddizione logica fosse a sua volta riassorbibile dall'armonia stessa in quanto teodicea, l'imperativo etico che ne impone il rifiuto sarebbe non meno categorico (36)

Da questo punto di vista Dio non appare che un doppio e un simulacro. Il punto di vista di Ivan, infatti, è quello del pensiero da lui chiamato "euclideo", pensiero che si attiene all'esperienza, pensiero che concepisce il mondo sul modello della meccanica: qui, se è riconoscibile la realtà della sofferenza, non lo è però quella dei colpevoli, se non altro perché ogni cosa deriva naturalmente da un'altra - "tutto scorre e si equilibra" (37) Ma così il pensiero euclideo deve precludersi la possibilità stessa di porre il problema metafisico del male e quindi di Dio, restandone di conseguenza in balia, dal momento che il male in definitiva è veramente scandaloso, come di fatto è, solo se a essere chiamato in causa è Dio stesso, là dove in natura quell'armonia rifiutata a Dio è già da sempre data, come sistema chiuso di forze che si compensano e si equilibrano. Si ipotizzi Dio, ragiona Ivan, cosa che sul piano ipotetico e come mera concessione non compromette il pensiero euclideo, e allora la sofferenza, là dove non si lascia piegare ad altro e anzi proprio là dove lo è da Dio, apparirà talmente scandalosa da negare Dio.

Col che il pensiero euclideo estende il suo potere su tutto l'essere e riconduce a sé, facendolo oggetto d'una sua negazione e dunque controllandolo perfettamente, quello stesso ambito metafisico e teologico che aveva preventivamente dichiarato

estraneo a sé. Così, con un virtuosismo speculativo che conferma in lui il filosofo, Ivan fa sì che l'idea di Dio, da lui dichiarata a un certo punto "necessaria", si annienti da sé, per ricavare da questo annientamento la conferma e anzi l'esclusività, sul piano di quell'efficacia operativa che viene universalmente dilatata, dello stesso pensiero che lui, Ivan, non aveva esitato a qualificare, di fronte allo scandalo del male, come inadeguato e "sciocco" (38)

A suscitare la domanda di Alësa ("fratello, perché mi racconti queste cose?") era stata la narrazione volutamente circostanziata e straniante, da parte di Ivan, di alcuni episodi quanto mai ripugnanti e atroci di violenza ai bambini ("Io non parlo delle sofferenze dei grandi, quelli hanno mangiato il frutto proibito, e vadano pure al diavolo tutti quanti! Ma i bambini, i bambini..."). Come quello, per esempio, della bambina presa in odio dal padre e dalla madre, che, eccitati dalla sua stessa aria indifesa e implorante aiuto, la sottopongono a tutte le sevizie immaginabili e inimmaginabili; oppure quello, tra i tanti, del soldato turco che, al bimbetto rifugiatosi in preda al terrore nelle braccia della madre, mostra la sua pistola come se fosse un giocattolo, per tranquillizzarlo e farlo sorridere ma anche per sparargli subito dopo - il "bell'artista" - un colpo in viso. Potranno mai perdonare quelle madri, chiede Ivan? E anche lo facessero, avrebbero il diritto di farlo? Non si può perdonare, non si deve: anche se si dovesse aver torto. Il fatto è che la verità infine disoccultata da Dio, la verità che dà ragione di tutto e rimette tutto a posto in un tutto eternamente armonico - l'"apoteosi della conoscenza" la chiama Ivan, con un'espressione come sempre efficacissima - non vale il suo prezzo. Ivan restituisce a Dio "rispettosamente" il biglietto d'ingresso nel suo regno. E con questa restituzione Ivan sottolinea che si tratta d'una messa in scena che non regge, d'una finzione che frana su se stessa, d'uno spettacolo fallito in partenza: non è necessario detronizzare Dio, anzi, lo s'intronizzi, lo si simuli nella sua regalità tutto padroneggiante, ed è subito, suggerisce Ivan, il vuoto d'una rappresentazione da cui non ci si può che allontanare con dignità (39)

La proposta politica di Ivan s'inserisce in questo vuoto, in questo svuotamento metafisico. Fuori di qui non si potrebbe che fraintenderla, lasciandosi sviare, dall'ironia di Ivan ("ma questa è tutta una sciocchezza, Alësa. [...] Non penserai mica che io ora vada difilato là, dai gesuiti, per unirmi alla schiera di coloro che hanno corretto la Sua opera? Signore Iddio, cosa vuoi che me ne importi!"), là dove Alësa, che ha capito tutto, risponde "amaramente": "No, tu vai là proprio per unirti a loro... e se non è così, ti ucciderai, ma non potrai resistere!" (40).

Per questo, come giustamente è stato notato (41), la "Leggenda del Grande Inquisitore" deve essere letta alla luce di quella sua introduzione necessaria che è il dialogo di Ivan e di Alësa nella trattoria. Ed è infatti Alësa a darne la chiave, quando, dopo aver attentamente ascoltato il fratello, appunto commenta: "Il tuo inquisitore non crede in Dio, ecco qual è l'unico tuo segreto!"

Ivan assentisce; e prosegue osservando che solo i consigli del "terribile spirito della morte e della distruzione" possono mettere "un po' d'ordine" tra quelle "creature incompiute, fatte per esperimento, per burla" che sono gli uomini.

Compito, questo - l'unico ragionevole -, cui l'Inquisitore sacrifica, non irragionevolmente, la sua stessa vita (42) L'azione della "Leggenda", com'è noto, si svolge in Spagna, a Siviglia, dove domina l'Inquisizione. Tra la folla che ha appena partecipato a un grandioso autodafé, appare il Cristo: che tace e, tuttavia, è subito riconosciuto dalla folla in mezzo a cui passa "con un dolce sorriso di pietà infinita" Lo riconosce anche l'Inquisitore. E lo fa incarcerare, per annunciargli, la notte stessa, nel carcere, la condanna a morte come il peggiore degli eretici. "Noi non siamo con te, ma con lui". Con lui, con "lo spirito intelligente e terribile, lo spirito dell'autodistruzione e del non essere, il grande spirito" che tentò il Cristo nel deserto. In quelle tre tentazioni, prosegue l'Inquisitore, in quelle tre "proposte" è racchiuso il senso della storia dell'uomo.

Che è debole, e non chiede che d'essere sfamato, e di prostrarsi di fronte a colui che ne soddisfa i bisogni. Perché caricare questo essere debole e servile - tanto debole e servile da

non poter sostenere neppure la sua ribellione, che è quella di chi è disposto a inondare di sangue la terra ma per subito inservilirsi - del peso della libertà? Perché dare la libertà e insieme promettere, come ha fatto il Cristo, la redenzione, se la libertà è un tormento che confonde e dispera?

Sappi che anch'io sono stato nel deserto, anch'io mi sono cibato di locuste e di radici, anch'io benedicevo la libertà con la quale tu benedicevi gli uomini, anch'io mi preparavo a entrare nel numero dei tuoi eletti [] con l'ansia di "completare il numero" []

Ma mi svegliai, e non volli servire la causa della follia. Ritornai e mi unii alla schiera di quelli che hanno corretto la tua opera" (43) Dove stia la forza dell'idea espressa dalla "Leggenda", è evidente: nel mettersi, come sottolinea Alësa, dalla parte dello "spirito dell'autodistruzione e del non essere", per agire con criteri operativi di manipolazione e di trasformazione efficaci a misura che dell'essere non ne sia più nulla, ossia nel mettersi dalla parte di un pensiero tecnico che con rigorosa coerenza ha svuotato il mondo di senso, attraverso la stessa identificazione fatta crollare su di sé di senso del mondo e di Dio, per ricondurre l'assoluto dissenso al consenso assoluto, attraverso l'idealità puramente fantasticata d'un liberante abbandono alla temporalità e alla mortalità. Da questo punto di vista, la soppressione della libertà appare ben più che il presupposto d'una concezione eudemonistica della società (che offre, in cambio della libertà, il soddisfacimento dei bisogni, la felicità); questa soppressione, anzi, si presta al riconoscimento del carattere totalmente manipolabile dell'esistenza e non a caso per sopprimere la libertà è necessario affermarne, nello stesso tempo, l'incondizionatezza e l'assolutezza. "Tutto è permesso", proclama Ivan a commento conclusivo della sua "Leggenda" (44) Del resto, è precisamente questo oscillare tra la negazione della libertà, spinta fino all'apologia del più equivoco esercizio del potere ("si può impadronire della libertà degli uomini solo colui che tranquillizza la loro coscienza") (45), e la sua affermazione incondizionata, condotta in nome d'un vitalismo, d'una sfrenata volontà di vivere che si colloca al di là del bene e del male ("c'è una forza che resiste a tutto [] la forza infame dei

Karamazov") (36), che spiega l'ultima variante del nichilismo di Ivan, il suo ultimo sogno: quello d'una umanità che tra gli estremi della libertà affermata e della libertà negata sceglie la via di mezzo, e, occultandone il problema nella cancellazione semplicemente fattuale dell'idea di Dio, si riconosce stretta nel comune vincolo della pietà, della pietà per il vivente che muore ed è destinato a morire, come se la morte non fosse che silenzio, tacito e indicibile naufragio del linguaggio.

L'amore riempirà solamente quell'attimo di vita, ma la consapevolezza della sua fugacità basterà da sola a ravvivarne tanto la fiamma, quanto, invece, tale fiamma si disperdeva prima nelle speranze di un amore ultraterreno e infinito (47)

Certo, si tratta d'un sogno al quale Ivan sembra aver già rinunciato; tuttavia, che sia il demonio a ricordarglielo significa che questo sogno non solo si situa in una linea di perfetta continuità con le altre due solo apparentemente antinomiche soluzioni del problema dello scandalo del male e cioè di Dio, ma che la sua radice è lì, nello "spirito del non essere", che è distruttore e anche autodistruttore e perciò copre di sarcasmo ("bello, vero?") la stessa parola che proviene da lui. Lui, come scrive Dostoevskij, l'eterno lui dell'io che si sdoppia e ingaggia con sé una lotta che lo vede soccombere nel momento in cui aveva creduto d'essersi liberato del proprio fantasma, del proprio doppio.

5. *"È terribile cadere nelle mani del Dio vivente".*

Nel consegnare al tragico una vicenda che, come quella di Ivan, consiste semmai nella pretesa di sfuggirvi e di affermarsi in un suo antitragico movimento - lo stesso vale per Stavrogin e per Versilov, perché qui come là si ha a che fare con un esiziale e decisivo colpo di coda, contro il soggetto che la pratica, da parte della logica dello sdoppiamento - Dostoevskij denuncia il fallimento del nichilismo. Sarebbe del tutto errato, però, credere che Dostoevskij si limiti al momento diagnostico, e peggio ancora a quello accusatorio e ammonitore, giacché al contrario

Dostoevskij interviene puntualmente con mano chirurgicamente esperta e lavora in profondità sui tessuti e sulle articolazioni del suo reperto. Un buon esempio è il dialogo di Ivan e di Alësa. La facondia di Ivan, contrappuntata di passione nascosta e di invenzioni felicemente ironiche, è travolgente, e ad Alësa non resta che osservare timidamente qualcosa, qua è là. Eppure è Alësa che impugna il discorso di Ivan precisamente nel punto in cui sembra inattaccabile. Alla domanda puramente retorica, tanto sembra al di là di qualsiasi confutazione la tesi ch'essa implica, di Ivan, Alësa dà la sua risposta più capovolgente e risolutiva.

Fratello [] tu hai chiesto dianzi se esiste in tutto il mondo un essere che possa perdonare e abbia il diritto di farlo. Ma questo essere c'è, e lui può perdonare tutto, tutti, e per tutti, perché lui stesso ha dato il suo sangue innocente per tutti e per tutto. Tu l'hai dimenticato, ma è appunto su di Lui che si fonda l'edificio, e sarà Lui a gridare: "Tu sei giusto, o Signore, giacché le Tue vie ci sono rivelate" (48)

Questo significa: se è vero, come vuole Ivan, che "tutte le sofferenze da vendicare", e anzi una sola di esse, sono sufficienti a distruggere l'edificio dell'eterna, armonia per la quale Dio pretendesse di utilizzarle come materiale da costruzione, così come sono sufficienti, di conseguenza, a distruggere Dio, tuttavia chi, se non Dio, è reclamato da quelle stesse sofferenze, anzi, da ciascuna di esse, come colui che soltanto le può raccogliere, conservare, salvare dal nulla? Ma il nulla appunto le tradisce, come le tradisce l'eterna armonia, di cui non è che l'immagine simmetricamente rovesciata... Invece Dio - ciò che Ivan ha dimenticato, dice Alësa - può perdonare, ossia, appunto, può salvare "tutte le sofferenze da vendicare" dal nulla, perché le ha prese tutte su di sé e da allora non c'è soffrire che non sia soffrire di Dio. La voce che giustifica Dio non risuona dal cielo della sua eterna armonia, ma sale dalla profondità abissale del suo soffrire (parafrasando Berdjaev: il soffrire appartiene al "Senso", perciò gli è restituito) (49)

Come una risacca che non sappia liberarsi del proprio relitto se non sospingendolo al di là della sua portata, così il nichilismo con il problema di Dio. Il nichilismo e il problema di Dio sono, per

Dostoevskij, strettamente legati. Il nichilismo, anzi, non è che la soluzione del problema di Dio in senso negativo; il nichilismo non è che la negazione di Dio, cioè la negazione del senso ultimo, che è poi, tout-court, la negazione del senso.

Ma per far questo il nichilismo è costretto a pensare Dio metafisicamente, ossia come fondamento, ragione del mondo, totalità inclusiva e conclusiva. Col che è il nichilismo a rivelare la sua dipendenza dalla metafisica, il suo muoversi ancora all'interno di essa, là dove il problema di Dio che si affaccia dall'al di là della metafisica - come per esempio attraverso le parole di Alësa - mette inevitabilmente in crisi il nichilismo stesso e la sua effettiva, ma solo sul piano metafisico, non oltrepassa-bilità.

Si è visto che la liquidazione nichilistica dell'idea di Dio avviene in nome di Dio stesso: infatti Dio è simulato (ciò viene in chiaro magnificamente con Ivan Karamazov, ma lo stesso vale anche per Versilov e per Stavrogin) perché il mondo possa svelarsi, nel vuoto di questa simulazione, come senza centro, senza principio, senza fine, ma infinitamente aperto e agibile.

Per esempio, Stavrogin dichiara apertamente il suo ateismo e tuttavia in altri "pianta Dio nel cuore" (50), così come si lascia torturare dal bisogno della croce pur senza credere in essa: con lo scopo di tenere aperto l'arco d'una inconclusa, onnivora, impassibile sperimentabilità. Più ambiguamente Versilov, che si abbandona alla fede che non ha, tanto da portare il cilicio come porta nel suo corpo la passione per l'assente, si limita a dire

"amo molto Dio, ma non ne sono capace" (51): come se il mutevole gioco dello straniamento bastasse di per sé a giustificare quell'ambiguità. E in modo straordinariamente perspicuo e netto Ivan Karamazov avanza l'ipotesi d'un Dio che è in grado di spiegare tutte le contraddizioni e che proprio per questo si condanna all'inesistenza, giacché assurda appare precisamente la totalità delle contraddizioni spiegate, e ben strana quella "razza di armonia", (52) insensato il senso: di qui lo spalancamento d'un arco d'azione che va indifferentemente dalle pratiche della liberazione all'organizzazione totalitaria della società.

Ma niente s'incunea in questa struttura teorica più fortemente

che il sommerso ma fermo rilievo di Alësa: "Tu mi hai chiesto se c'è []" Il problema di Dio, in quanto problema soltanto metafisico, è superato d'un colpo; giacché se Dio ha preso su di sé il carico, il peso del male (fino a farsi maledizione, secondo l'espressione paolina) nella sua forma più folle e scandalosa, allora non è più possibile far valere contro Dio questo scandalo e questa follia: questo, appunto, è il nichilismo a esigerlo, proprio in quanto è pensiero ancora metafisicamente strutturato, e come tale incapace di vedere in Dio altro che il fondamento, la ragione di tutto ciò che accade, sia pure il fondamento e la ragione da togliere, negare, portare al niente. Dio, piuttosto, si fa scandalo e follia, e fa dello scandalo e della follia la condizione tenebrosa del suo essere: senza scandalo, senza follia, come pensare Dio, in che modo averlo come interlocutore all'estremo confine, dove riconoscerlo differente dal semplice disordine delle cose? (Ciò che Berdjaev ha espresso nel modo più paradossale ed efficace dicendo: il male è la prova dell'esistenza di Dio!) (53)

Questo significa che il nichilismo è oltrepassato dallo stesso movimento ch'esso sollecita per ritrarsene. Come Dostoevskij dice con il suo tono più energico, il nichilismo è oltrepassato dalla stessa "potenza di negazione" da esso liberata: perché è Dio che, negando se stesso, portandosi al niente e portando il niente a sé, rende sperimentabile la negazione, l'annientamento, ed è il movimento dell'annientare che, là dove è fatto spegnere nella dichiarazione del niente dell'esistenza, reclama l'essere, così come, là dove è arrestato sul fronte dell'insensatezza dell'essere, ne chiede il senso. Certo, il nichilismo si presenta in una sua indubbia attualità filosofica, che ne fa la grande forza.

È il nichilismo, per esempio, che spinge la secolarizzazione della speranza messianica al di là delle ideologie ancora grondanti ottimismo metafisico, fino a concepire il dominio e la trasformabilità del mondo (secondo la lezione di Ivan Karamazov) come funzioni sganciate dal concetto di fine e perfettamente aleatorie.

E' il nichilismo che dà luogo e realizza, non più sul piano eroico e romantico della rivolta bensì su quello quotidiano d'una

teoria dell'apparenza, la possibilità (cui Ivan allude proponendo un ironico "tutto è permesso") di generalizzare e rendere capillare l'esperienza dell'al di là del bene e del male. Ed è il nichilismo che, scavalcando se stesso, si permette di riscoprire, nella caducità e nella peribilità, il valore: tanto da assumere (Ivan, sempre Ivan ma che sta lì, nell'angolo più remoto del quadro, come l'autoritratto dell'autore) toni esortativi e sentimentali, in un singolare occultamento dei suoi stessi presupposti.

Ma il problema resta quello.

Si capisce, allora, come Dostoevskij abbia potuto scrivere, alludendo al filo rosso della sua opera, d'essere stato tormentato, tutta la sua vita, dal "problema dell'esistenza di Dio", come da un problema che esige una "potenza di negazione" (54) ignota a quelli - i nichilisti - che se ne servono per negare Dio e non vanno oltre. Una cosa grande e terribile, tutt'altro che pacifica e da farsi con acuta consapevolezza filosofica, come Dostoevskij fa per esempio attraverso Ivan Karamazov, è la negazione di Dio; ma più terribile - come Dostoevskij fa dire, citando san Paolo, a quello tra i suoi personaggi che più di ogni altro resta nell'ombra - è "cadere nelle mani del Dio vivente" (55)

Note

1 L'"idea", in Dostoevskij, non solo costituisce la realtà esistenziale dei singoli personaggi, e insomma ne è l'anima, ma caratterizza anche le epoche storiche e i popoli di cui rappresenta il destino. Perciò, se si deve osservare che non c'è quasi personaggio in Dostoevskij che non viva per una sua idea (da Raskol'nikov ad Arkadij Dolgorukij, da Kirillov a Ivan Karamazov), analogamente si deve ricordare anche che, secondo Dostoevskij, esiste un'"idea dell'Europa", un'"idea della Russia" e che "l'energia di un popolo consiste nel prendere coscienza delle idee nascoste" (cfr. L. Pareyson, *Il pensiero etico di Dostoevskij*, Torino 1967, pp. 25 sgg.). Come ha notato E. Lo Gatto, la centralità dell'idea nell'opera di Dostoevskij spiega in senso filosofico e non psicologico ciò che Dostoevskij avrebbe inteso dire definendosi "realista nel senso più elevato della parola"; del resto, non a caso un critico come il Cujko aveva potuto parlare dei Fratelli Karamazov, poco dopo la loro pubblicazione, come di un "trattato in personaggi" (cfr. II, 5, pp. 14 e 17).

2 "Se in noi non c'è che peccato, menzogna e tentazione, esiste però sulla terra, da qualche parte, in qualche luogo, un essere santo e sublime; in lui almeno vediamo la verità, lui in compenso la conosce, la verità; dunque essa non muore mai, sulla terra. E allora un giorno arriverà anche fino a noi, e regnerà su tutta la terra, come ci è stato promesso" (II, 126)

3 Penso soprattutto a Bachtin, e perciò rimando alle pagine dedicate alla sua interpretazione nella prima parte (cap. II, § 3); ma ricordo anche una osservazione di V. Sklovskij, riportata dallo stesso Bachtin (op. cit., pp. 56-7): "Fedor Michailovic amava gettar giù dei piani delle sue opere; ancor più amava sviluppare, meditare e complicare i piani e non amava terminare i manoscritti... I piani di Dostoevskij contengono nella loro stessa

sostanza l'incompiutezza, sono come confutati. Suppongo che il tempo non gli bastasse non perché egli sottoscriveva troppi contratti e tirava in lungo le sue opere. Finché queste restavano a più piani e a più voci, finché in esse la gente discuteva, non nasceva la disperazione per mancanza di soluzione. La fine del romanzo significava per Dostoevskij il crollo di una nuova torre di Babele"

4 Il quale dice: "Mefistofele, quando è apparso a Faust, ha detto di se stesso che vuole il male, ma fa solo il bene. Be, padronissimo; io però faccio tutto il contrario. Io sono forse l'unico in tutta la natura che ami la verità e desideri sinceramente il bene", e ancor prima: "Il mio sogno è di incarnarmi, ma definitivamente, irrevocabilmente, in qualche grossa bottegaia che pesi un quintale, e poi di credere a tutto quello in cui crede lei" (II, 5, pp. 885 e 896-7).

5 Cit. da E. Lo Gatto (II, 5, p. 15; ma cfr. anche ivi, p. 664, dove appunto si dice che il comunismo, anzi il socialismo, come il cattolicesimo, "è sorto dalla disperazione") Le espressioni "palazzo di cristallo" e "chiesa ateistica" sono ricorrenti in Dostoevskij, a cominciare dalle Memorie dal sottosuolo per quel che riguarda la prima e dall'Idiota per quel che riguarda la seconda. Quanto al "sistema politico universale" (anche questa è un'espressione che ricorre) lo si trova esemplarmente delineato nel progetto esposto da Sigalev nei Demoni (II, 3, pp. 458 sgg.) e poi raccolto da Ivan Karamazov, che, con ulteriore approfondimento teorico (ma, si noti, è già di Sigalev l'affermazione: "Partendo da un'assoluta libertà, io concludo con un assoluto dispotismo") lo traduce nella "Leggenda del Grande Inquisitore"

6 Cfr. N. Berdjaev, op. cit., pp. 129 sgg. Rappresenta un correlato di questa tesi, anche se le deduzioni sono opposte, l'idea tipicamente marxista per cui il terrorismo rivoluzionario, in quanto ancora legato a istanze religiose, rappresenterebbe la forma primitiva, non ancora scientifica e quindi da superare, di un progetto di liberazione che solo il comunismo realizzerebbe adeguatamente.

7 L'osservazione è di E. Lo Gatto, che a sua volta la riprende da

altri (II, 5, p. 11).

8 Cfr. D. Merezhkovskij, op. cit., p. 323.

9 II, 3, pp. 214-5.

10 II, 3, p. 216.

11 II, 3, p. 220.

12 II, 3, p. 221.

13 II, 3, p. 223.

14 Dai Taccuini dei Demoni: "conclusione: Stavrogin come carattere: Tutti i nobili slanci fino a un limite mostruoso (Tichon) e tutte le passioni (accanto a noia, sicuramente") Cfr. II, 3, p. 837.

15 "Cercando di persuadervi, forse mi preoccupavo più di me che di voi - disse enigmaticamente Stavrogin" (II, 3, p. 287).

16 II, 3, p. 288.

17 Cfr. Lettera indirizzata a N. D. Fonvizina il 20 febbraio 1854.

18 II, 3, p. 291.

19 II, 3, p. 294.

20 II, 3, p. 758.

21 II, 3, p. 321.

22 II, 3, pp. 321-2.

23 Cfr. II, 3, pp. 458 sgg.

24 Cfr. II, 4, pp. 551, 160 e 647.

25 II, 4, p. 159.

26 II, 4, pp. 546 sgg.

27 II, 4, pp. 647 sgg.

28 II, 4, p. 648.

29 "Voglio andare in Europa, Alësa [] so bene che non vado a vedere altro che un cimitero, ma è anche il più bello, il più caro_ dei cimiteri! [] Io cadrò in ginocchio e bacerò quelle pietre piangenti, lo so già fin da ora, pur essendo convinto con tutta l'anima che quella terra ormai, da tanto tempo, è un cimitero e nulla più [] mi inebrierò della mia stessa commozione " (II, 5, p. 336). Interessante notare come Ivan espliciti quell'autocompiacimento che in Versilov resta occultato dal tono prevalentemente elegiaco del suo discorso.

30 II, 4, p. 553.

31 II, 4, p. 554.

32 II, 5, p. 899.

33 L. Pareyson, *La sofferenza inutile in Dostoevskij cit.*, pp. 132-3.

34 II, 5, p. 347.

35 II, 5, p. 335.

36 II, 5, pp. 343 sgg.

37 II, 5, p. 354.

38 II, 5, pp. 343 e 354.

39 II, 5, p. 356.

40 II, 5, p. 380.

41 L. Pareyson, *op. cit.*, p. 142.

42 II, 5, p. 378.

43 II, 5, p. 376.

44 II, 5, p. 381. "Partendo da un'assoluta libertà, io concludo con un assoluto dispotismo", aveva affermato Sigalev, esponendo il suo "sistema" (II, 3, p. 459). Ma il sistema di Sigalev rappresenta già un'anticipata degradazione dell'idea di Ivan, tant'è vero ch'essa ha come scenografia una grottesca riunione politica. Nella quale, peraltro, è da vedere il riflesso delle impressioni ricavate da Dostoevskij al congresso della Lega della pace e della libertà (Ginevra, settembre '67: erano presenti, tra gli altri, Louis Blanc, Hugo, Garibaldi, Herzen, Bakunin), da lui riferite con toni asprissimi in una lettera a Majkov del 15 settembre 1967

("Tutto è stato stupido: e il riunirsi e il modo come si sono comportati e le decisioni che han preso. [...] Sono stati quattro giorni di grida e di insulti") e poi anche in una lettera a S. A. Ivanovna dell'ottobre dello stesso anno ("La comicità, la debolezza, l'irresponsabilità, il disaccordo, la contraddizione con se stessi - non è possibile nemmeno immaginarselo! E queste nullità agitano i lavoratori! È triste")

45 II, 5, p. 368.

46 II, 5, p. 380.

47 II, 5, pp. 898-9.

48 II, 5, p. 357.

49 Cfr. N. Berdjaev, *op. cit.*, pp. 152 sgg.

50 II, 3, p. 287.

51 II, 4, p. 649.

52 II, 5, p. 356.

53 Cfr. N. Berdjaev, op. cit., p. 85. All'osservazione di Berdjaev si può aggiungere che Dostoevskij intende l'espressione paolina per cui Dio "si è fatto maledizione" nel suo senso più capovolgente, al punto di fare del peccatore, del criminale, in quanto colpito dal male che è di tutti, un essere in qualche modo più vicino a Dio e investito d'una forma paradossale e sia pur rovesciata di santità: ciò s'intravede già nelle Memorie da una casa di morti ("il popolo [] non rimprovera mai il detenuto per il suo delitto, per quanto orribile sia, e gli perdona tutto per il castigo che ha subito, e, in generale, per la sua disgrazia"; II, 4, pp. 730-1), ma viene in chiaro in Delitto e castigo (dove Sonja si butta in ginocchio di fronte a Raskolnikov, dopo che questi le ha confessato il suo delitto, esclamando: "Quanto male vi siete fatto, quanto male!"; II, 1, p. 461), e ancor più nei Fratelli Karamazov (è lo starec Zosima che si prosterna davanti a Dmitrij Karamazov, per indicare poi nel "grande dolore", più che nella colpa, il tratto che fa dello stesso colpevole un essere a cui si debba chiedere "perdono"; II, 5, pp. 130 e 409-10).

54 La "potenza di negazione" di cui parla Dostoevskij è quella, egli dice, che risulta dalla Leggenda del Grande Inquisitore. Il che conferma che, per Dostoevskij, il problema del nichilismo è anzitutto il problema di Dio, anche se nessun nichilista sarebbe disposto ad ammetterlo, come nel caso di Ivan Karamazov; il quale dice ad Alësa: "Quanto a me, ho deciso da un pezzo di non arrovellarmi a pensare se è l'uomo che ha creato Dio, o Dio che ha creato l'uomo " (II, 5, p. 342).

55 Si tratta di quello che Dostoevskij indica come "il visitatore misterioso", in uno dei racconti della giovinezza dello starec Zosima: cfr. II, 5, p. 443.

Conclusione

Che cosa significa leggere filosoficamente Dostoevskij

"L'entusiasmo poetico è l'entusiasmo della filosofia"

(lettera al fratello Michail del 31 ottobre 1838)

1. La filosofia di fronte all'opera dostoevskiana.

Uno sguardo di snobistica sufficienza si è talvolta posato sul tentativo di leggere filosoficamente Dostoevskij. Magari con la seguente motivazione. Il convulso e appassionato filosofare che arroventa i romanzi dostoevskiani, si dice, risponde a un progetto di sperimentazione stilistica ben più che di indagine speculativa: materiale di per sé oltrepassato e spento, esso brucia in corti circuiti teorici che spingono il linguaggio verso l'esaurimento di tutti i significati e dunque verso l'emancipazione dall'idea stessa di verità. Se Dostoevskij, come e con i suoi personaggi, "si butta nel gorgo dei massimi problemi", è per sgra-varli del loro stesso peso e affidarli alla vuota infinitezza di combinazioni meramente fabulatorie, allo scarto concettuale come funzione giocosa e scenica, all'incanto del disincanto...

Provocatoria è la risposta di questo libro. Brevemente, traducibile così: lo si additi il filosofo che più e meglio di Dostoevskij, che filosofo ovviamente non è, abbia saputo stanare il pensiero contemporaneo e spiare nel suo volo corto verso punti di fuga ciechi ma sfondabili. Infatti: chi, se non Dostoevskij, ha portato il nichilismo alle sue conseguenze estreme e simultaneamente ha saputo compiere, dentro di esso, un passo oltrepassante, dopo averne prefigurato lo sviluppo in tutti i suoi esiti"? chi ha messo a nudo l'implacabile nesso di umanismo e totalitarismo, prima ancora che la sterminata e tragica fatica della

storia lo verificasse, senza però innalzarlo a fatale chiusa definitiva? chi ha fatto sua, anticipandola quasi alla lettera, la problematica nietzschiana, ma per impugnarla e proporre la più affilata critica avanti lettera?

Questo non significa, in alcun caso, che un compiuto sistema filosofico sia estraibile dall'opera dostoevskiana, una volta che questa sia stata liberata dal guscio della finzione letteraria; perché in vece il guscio è la forma, l'anima, il crittogramma che dà la chiave-Come è stato ripetutamente notato, è col modo di essere e di agire e di atteggiarsi, prima che con lo sviluppo puntuale delle argomentazioni, che i personaggi di Dostoevskij suscitano problemi e ad essi tentano di rispondere. Ed è sempre qualche particolare di per sé insignificante sul piano logico che intona e quindi determina il senso delle affermazioni e degli accadimenti. Per esempio, sarebbe impossibile misurare la portata dell'ateismo di Kirillov senza tener conto, anche, del lumino acceso nella sua stanza davanti all'icona; impossibile penetrare il significato dell'empietà di Raskol'nikov senza tener conto di quel suo disperatamente pietoso baciare sulla bocca il cavallino morente sotto le bastonate di un ubriaco e tra le risate di coloro che stanno lì intorno; impossibile capire il cristianesimo di Myskin, e anzi la sua inconsapevole imitazione di Cristo, senza tener conto del suo rapporto con la malattia e la demenza; impossibile giudicare il sentimento della corruzione della natura umana da cui è toccato Zosima, senza tener conto del suo morire baciando la terra che l'uomo infetta e assimila; impossibile intendere il senso dello scandalo sollevato da Ivan Karamazov, senza tener conto del suo sfrenato amore per la vita e di ciò ch'egli dice della fogliolina vischiosa che in primavera si schiude dalla sua gemma; impossibile valutare il peso effettivamente straniante e distraente delle citazioni apocalittiche, senza tener conto della deformazione tragica che ne fa un Raskol'nikov o di quella parodistica che ne fa un Lebedev o di quella infine buffonesca che ne fa un Marmeladov. La ricerca d'un puro gheriglio concettuale è sviante, ma soprattutto cade da sé.

Semmai le tentazioni da vincere sono altre: quella, per

esempio, che, applicando a Dostoevskij uno schema storiografico corrente, secondo cui un problema cade non quando risolto bensì quando esaurito, ne vede l'opera svuotarsi di rilevanza teorica per il semplice dileguare dei suoi riferimenti, oppure quella che ancora una volta arrocca il discorso filosofico entro confini inamovibili, tanto da considerare con diffidenza, e anzi da schivare, qualsiasi scandaglio pericoloso (infatti ne va della filosofia stessa non meno che della letteratura) che dentro la letteratura saggi la filosofia e viceversa. Ma in entrambi i casi ci si trova immancabilmente di fronte una concezione archivistica e funeraria del filosofare, la quale consegna il discorso filosofico a una struttura concettuale che decide di esso in anticipo e che, fissandolo a sé, ai propri inventari, insomma alla sua storia monumentalmente conclusa, lo evacua e lo nega. In un caso e nell'altro; poiché si tratta, quanto all'idea d'uno sviluppo del pensiero per autopotatura, di sottometterla a un'istanza storicistica a sua volta basata sopra un postulato dogmatico, o, per quel che riguarda invece l'idea d'una nascita del pensiero per partenogenesi, di inchiodarla a un'ipotesi teorica che sanziona storicisticamente il già dato e il già categorizzato.

Insomma, la questione - una sola nei suoi due aspetti simmetricamente opposti - circa il cadere per inerzia d'una determinata problematica, da una parte, e il suo irrigidirsi entro forme che non rappresentano nient'altro che il suggello della caduta stessa, resta aperta. Come non interrogarsi, infatti, sul senso eventuale ed epocale della contrazione dell'orizzonte speculativo?

Qui la filosofia, come Dostoevskij ha indicato con un presentimento infallibile (nella pratica artistica piuttosto che sul piano d'una esplicita teoria della conoscenza), fa della sua stessa negazione un esperimento filosofico di secondo grado. Per esempio, la nichilistica messa a tacere, come patetici e retorici, dei problemi che i personaggi di Dostoevskij dibattono come se ne andasse della loro vita, è in funzione della loro ripresa.

Ciò risulta chiaro a partire da quello che, tra tutti i problemi, secondo Dostoevskij è il centrale e decisivo: il problema di Dio. ("Il problema di Dio mi ha tormentato tutta la vita").

Che è il nichilismo stesso a sollevare, nel momento in cui lo toglie di mezzo. Anzi, addirittura il nichilismo più accorto gioca d'anticipo e toglie di mezzo il problema di Dio, come fa Ivan Karamazov, sollevandolo e abbandonandolo alle sue contraddizioni.

Ma la pensabilità stessa di questo abbandono, di questo originario conflitto, sono in Dio come problema: fuori di qui, il nichilismo non può essere pensato fino in fondo, tant'è vero che la sua essenza è già nell'essenza di Dio. Dio che si annichilisce, Dio che muore, Dio che sperimenta il nulla.

Ma allora il contrarsi dell'orizzonte non sarà un rovesciarsi?

Questo infatti Dostoevskij induce a pensare, relativamente al problema di Dio: al culmine dell'esperienza che lo scalza, esso perfora il limite e viene a trovarsi dall'altra parte. Si tratta d'una forza di ritorno, come se il pensiero appunto nel colpo di coda che la esprime palesasse la sua natura dialettica. Secondo lo stile di Dostoevskij e l'uso ch'egli fa dell'ironia, del sarcasmo, d'ogni ibridatura linguistica. Dunque: la pretesa di lavorare, con bisturi e pinze filosofiche, sul corpo dell'opera dostoevskiana, deve essere bandita. Se non altro, perché si avrebbe presto a che fare con un corpo morto.

Anzi, esponendosi all'opera di Dostoevskij, è la filosofia che rischia se stessa: dovendosi ribaltare, per conservarsi. Giudicata da ciò che dovrebbe esaminare, invasa da ciò che dovrebbe penetrare, costretta alla paralisi concettuale dalla restituzione al concetto, la filosofia si spinge, avendo a che fare con Dostoevskij e con la sua opera, verso il punto di massima contraddizione.

Dostoevskij, che diceva di amare la filosofia pur non essendo filosofo, di fatto la sottopone sperimentalmente - mettendola in scena con quella crudeltà che contraddistingue, secondo la fortunata formula, il suo talento - alla verifica della sua stessa resistenza. Ed è qui, alla radice, e cioè nel punto in cui è la possibilità della filosofia a essere messa in discussione prima ancora che i suoi contenuti, che Dostoevskij manifesta una "potenza di negazione" in cui si riconosceva superiore a quelli - i nichilisti - che lo trattavano come un superato e anzi come un

"retrogrado" nel momento in cui ne venivano scavalcati.

2. Dostoevskij e il problema del nichilismo, oggi.

Stornare la possibilità stessa d'una considerazione filosofica dell'opera di Dostoevskij o riportarla a un quadro concettuale stabilito è perciò un doppio movimento che si configura come naturale reazione difensiva: difensiva d'un pensiero che non può accogliere Dostoevskij se non schiudendosi nuovamente su se stesso, sul proprio sé rimosso. Questo pensiero è il nichilismo.

Testimone della sua inevitabilità storica, Dostoevskij ha per primo sorpreso il nichilismo nella sua portata decisiva per la vicenda della modernità e lo ha nello stesso tempo sottoposto all'unica critica che ha finito col risultare proponibile: questo, risucchiando nel tragico la vocazione terapeutica e consolatoria della filosofia.

Che tale sia la vocazione della filosofia contemporanea, sembra oggi difficilmente contestabile, non appena si consideri com'essa sbocchi naturalmente nel nichilismo. È ovvio che in queste pagine la questione non poteva essere affrontata se non

per rapidi cenni e allusivamente. Ma poco importa; e allora diciamo, in sintesi, che quella vocazione appare evidente nel modo tipicamente nichilistico di determinare il rapporto di essere e tempo, per cui o l'essere è identificato con il tempo o il tempo è identificato con l'essere. Con la conseguenza, inevitabile in entrambi i corni, che il mobile fluire temporale, avendo fatto suo l'essere, si ripiega su di sé come in una insoluta continuità di monadi sottratte a crisi/iato/contraddizione, così come l'immutabile fissità ontologica avendo dissolto il tempo si rispecchia in sé e pronuncia il suo sì gioioso e incondizionato.

Il risultato è identico: di assicurazione per il soggetto liberato dall'identità personale, di esorcismo dell'oscuro grumo del sacro, di controllo e di riparo dalla violenza del negativo e più precisamente del male.

Ecco dunque, da una parte, la concezione per cui l'essere è il

tempo, e lo è nel senso d'una temporalità onnivora che assorbe e ingloba l'essere, tanto che l'essere non è mai più se non nella forma del non essere, dell'essere altro da sé, del divenire, del venir meno e del cadere, del togliersi di mezzo per lasciar essere ciò che con l'essere non ha più niente a che fare, anzi non ha a che fare se non con il proprio niente, il proprio dire no, il proprio coincidere con la variabilità e la mutevolezza del tempo atmosferico: di qui la conversione in positivo della caducità e anche della stessa morte, che depongono il loro carattere crucialmente contraddittorio, e anzi assumono la funzione di veicoli dell'infinito traslocare e trapassare, e di qui anche l'indulto dalla crudele condanna alla libertà e alla personalità, che si dissolvono con il dissolvimento del principio d'imputazione.

Ma ecco anche, d'altra parte, la concezione per cui il tempo è l'essere, e lo è nel senso di una ontologia paradossale e ultra-metafisica che fissa l'accadere all'eterno e fa di ogni accadimento ciò che, accadendo una volta per sempre, di fatto sempre accade - da sempre questa parola viene scritta su questa pagina, in un tempo intemporale, da sempre viene letta, perché l'essere scritta e l'essere letta appartengono appunto all'essere, che è, ed è eternamente presente a se stesso, nella parola che è scritta e nella parola che è letta - al punto che non solo il mutare e il cessare vengono dissolti in quanto tali nell'apparenza, ma lo stesso apparire dell'apparenza si eternizza ed eternizza quel mutare e quel cessare: di qui la trascrizione del passato e del futuro nel presente e prima ancora del congiuntivo nell'indicativo; di qui, in altri termini, la trascrizione del non ancora nel già da sempre compiuto, nel già da sempre sottratto alla dissipazione, nel già da sempre consegnato al regno dell'immutabilità, regno che viene, ora e in ogni ora, regno che non conosce se non la beatitudine e la gioia. (Né tragga in inganno il fatto che, se la prima di queste due prospettive si richiama espressamente al nichilismo e vi si intitola, la seconda invece si pone come assolutamente al di là di esso e anzi come insediata in quell'al di là dal quale soltanto se ne può cogliere il decorso ma restandone fuori: in realtà non meno nichilistica di quella è anche questa, e lo è forse nella forma più

radicale, perché procede a un rovesciamento dell'esperienza che annienta l'esperienza stessa e la consegna al nulla dell'assolutamente altro da sé: per esempio, se la passione e la fine accadono come accadimenti eterni - eterni pazienti ed eterni finiti - cos'hanno a che fare con questa mia esperienza e con questa mia fine?) Quanto di terapeutico e di consolatorio ci sia in un orizzonte che, come questo, comprende punti di vista ancora una volta solo apparentemente opposti e che, pur delineato sulla falsariga di proposte recentissime, implica lontane ascendenze e più vasti richiami, chiunque vede da sé. In questo orizzonte, a essere decisamente allentata è la presa stessa di quella negatività che pure lo costituisce e lo domina: la presa del tragico.

Qui un sole tramonta, ed estenua il suo tramontare all'infinito, senza conoscere né la notte né il mattino, ma solo un gioco d'ombre che si rinnova in modo chiaroscurale elevando il non essere a condizione trascendentale del rinnovarsi, del trasfigurarsi, del denegarsi. Un altro sole resta immobile sul mezzogiorno, ed è come se questa luce meridiana che balena nell'istante fotografasse l'intero movimento dell'essere e lo identificasse, lo vincolasse alla sua stessa fissità ed eternità, benedicendo e assolvendo tutto ciò che è.

Se dunque, da una parte, non c'è più scandalo ma solo trasgressione, dall'altra, lo stesso scandalo e la stessa trasgressione sono stelle fisse, canne d'organo, veicoli d'una superiore armonia; se, da una parte, la morte appare benigna, e degna d'essere accondiscesa o almeno accettata, dall'altra, anche la carne amata che si putrefa in un suo cielo immoto è uno spettacolo sublime; se, da una parte, la vita irreparabilmente offesa non suscita che il sentimento d'una pietà universalmente diffusiva e proprio per questo spietata, dall'altra, la coincidenza di ogni cosa con sé fa sì che in quella coincidenza rifluisca, resa del tutto inoffensiva, anche l'offesa.

Insomma, è qui visibilmente in atto una spettacolare sollevazione dal tragico, dal tragico che nessuna misura può più restituire alla catarsi, dal tragico smisurato quale soltanto la rottura cristiana della classicità poteva predisporre. L'opera di

Dostoevskij, appunto, è una macchina che risucchia dentro quel cristianesimo tragicamente apocalittico che lungo l'asse del nichilismo può apparire superato, ma che è il nichilismo in definitiva a riportare in primo piano. Che Dostoevskij proceda a questa inversione non dipende certo dal suo presunto misticismo a sfondo slavofilo, e quindi dalla sua diffidenza per quello che sarebbe un vizio intellettuale tutto europeo. E non dipende neppure dal suo confrontarsi con il nichilismo solo nella forma primitiva in cui allora lo si poteva conoscere, cioè nella forma del terrorismo rivoluzionario; all'opposto, quando Dostoevskij mette in scena e denuda, nei Demoni, il delirio della volontà di dominio, lo fa avendo di mira non tanto l'esecuzione d'un piano di eversione politica, quanto la disposizione (incarnata da Stavrogin, che di Dostoevskij è forse il sosia più tremendo...) a sperimentarla e a osservarla in laboratorio come un pretesto per la destituzione del senso. (Così Dostoevskij individua già il punto d'appoggio in cui il nichilismo si concentra, come poi storicamente è avvenuto, per saltare non solo al di là del terrorismo rivoluzionario, ma al di là dell'idea stessa di rivoluzione, nello spazio aperto e lasciato vuoto - vuoto dell'imperativo morale e di Dio - della manipolabilità universale.) In realtà, è portando il nichilismo ai suoi esiti estremi che Dostoevskij lo rovescia, e lo rovescia dall'interno. Chi, per esempio, più nichilista di Dostoevskij, quando saggia (con Ivan Karamazov, nella direzione d'un nichilismo quotidiano e debole) tutte le possibilità che si aprono con la soppressione dell'idea di Dio, svolgendole sia verso l'affermazione del primato del negativo contro la positività della ragione metafisica, sia invece verso il riconoscimento della caducità e della mortalità come strutture del senso della terra? Chi più nichilista di Dostoevskij quando verifica (con Kirillov, nella direzione d'un nichilismo sublime e forte) l'ipotesi dell'estaticità dell'istante come variabile indi pendente rispetto al nodo tempo-dolore e scioglie questo nodo nella cristallina rotondità dell'essere? Chi più nichilista di Dostoevskij quando guarda all'Europa come al più "caro dei cimiteri", o quando considera il destino dell'Occidente come una forza che attira nel suo vuoto la corsa della "troika russa", o ancora quando

lascia traboccare il suo preveggenza lamento sull'Occidente e sulla Russia come sui luoghi d'una catastrofe imminente che, con tutto il suo sanguinario orrore, l'intelligencja è già pronta a fagocitare e a restituire in forma di esercitazione retorica? Senonché il nichilismo di Dostoevskij buca il proprio limite e l'attraversa: questo, nel quadro d'un rovesciamento delle parti che spiega molte cose: a Ivan Karamazov, il quale sa che la terra è tutta lacrime e sangue, dalla crosta fino al centro, sarà indirettamente Zosima a rispondere con il monito della fedeltà alla terra.

Infatti la stessa "potenza di negazione" lavora, nella formulazione delle differenti ipotesi nichilistiche, al loro smonta-mento, mentre le instaura e le conferma. Per il nichilismo, dunque, nessuna chiusa pacificante e liberatoria. Ciò viene alla luce, in Dostoevskij, grazie all'inesauribile crudeltà della sua pazienza, che spia la preda passo dopo passo fino alla fine. Ed ecco quello che nel suo mirino si lascia sorprendere. L'esercizio del negativo, portato al punto in cui non ha altro oggetto su cui agire che se stesso, va a pescare nel profondo quel rimosso su cui pure aveva fatto leva ed è il puro delirio. La liberazione dal morso dell'assoluto stende i visceri dell'umanità come dopo uno spasimo; paga di sé e dei suoi giorni e del suo trapassare nei singoli che non sono più neanche tali ma, risparmiati dal peso della singolarità, sono piuttosto dei simulacri e dei veicoli di trasmissione ereditaria, essa sogna, esponendosi al più cupo incubo di ritorno. L'esperienza estatica del superamento del tempo lineare si contraddice nel suo stesso compimento, e al mortale che per salvarsi dalla morte deve morire, qualcuno, un qualcuno ancora una volta demoniaco, ricorda che purtroppo con il tempo coniugato al futuro è tolto anche il tempo di questa salvezza ironica e beffarda. E così via.

Rovina e catastrofe non danno però luogo, in Dostoevskij, a un aggiornamento della figura della coscienza infelice e al suo aggirarsi nel circolo d'una irredenzione che è la stessa redimibilità a confermare, come pungiglione che infetta ma non salva.

Dostoevskij, al contrario, pensa apocalitticamente, e, nel momento stesso in cui adotta il nichilismo ("siamo tutti nichilisti..."), già lo giudica come da una positività disvelata, cioè

dall'inflettersi oltrepassante del senso ultimo sul non senso. Questo spiega, tra l'altro, ciò che sconcertava i primi lettori di Dostoevskij e ancora sconcerta, ossia il continuo oscillare, proprio dell'intenzione teorica oltre che dell'arte dostoevskiane, tra lo sfrenamento dei punti di vista che si contraddicono e autodi-vorano e l'ancoramento di questa specie di esperienza dell'abissalità al paradigma d'una fede positiva. (Ed ecco la solita domanda: come può Dostoevskij, dopo aver esplorato, della modernità, il più infernale sottosuolo, credere come un contadino?) Ma qui non si tratta d'una oscillazione, e tanto meno d'un dissidio schizoide, bensì piuttosto d'un passo doppio, che si porta alla radice stessa della negatività portando la negatività alla sua radice. Per Dostoevskij la fede deve passare - sono sue parole - nel crogiuolo del dubbio, ma il dubbio e la negazione devono a loro volta passare nel crogiuolo anche più tormentoso della fede, pena il loro arrestarsi su posizioni evasive e in definitiva accomodanti.

Questo significa appunto scavalcare, mettendola fuori gioco, la vocazione terapeutica e consolatoria della filosofia, e scavalcarla precisamente attraverso un'inversione che apra al tragico, al tragico cristiano. "È terribile cadere nelle mani del Dio vivente" La citazione paolina che Dostoevskij mette in bocca al più "misterioso" (così lo definisce Dostoevskij stesso) dei suoi personaggi va letta anche nel senso di questo venire in primo piano d'una lontana e tuttavia aurorale tragicità: quella per cui terribile è essere salvati, terribile è essere conservati (salvare come servare) e consegnati al dovere della memoria: memoria della vita offesa irreparabilmente e per sempre, tanto che solo il ricordo può renderle, tragicamente, l'unica, l'infima giustizia.

3. Dostoevskij prima e dopo Nietzsche.

"Se mi fossi convinto che tutto è un caos orribile, maledetto, e forse diabolico, se mi toccassero anche tutti i più spaventosi disinganni umani, ebbene, io vorrei vivere ugualmente" Questo passo, che richiama di prepotenza quanto Nietzsche scriverà di lì a

tre anni in un celebre paragrafo della Gaia scienza, segna la svolta di Ivan Karamazov verso una concezione positiva del nichilismo, dove lo stesso scandalo del male sia piegato al sì e alla gioia. Precisamente come in Nietzsche. (Con la differenza, semmai, che Ivan Karamazov accentua il momento della pietà e della tenerezza per il vivente, Nietzsche invece quello della sua panica benedizione.) Né si tratta d'una semplice analogia.

Qui s'impone invece l'inserimento critico del cuneo dostoevskiano negli schemi storiografici dominanti.

C'è, anzitutto, un Dostoevskij prima di Nietzsche. (Nietzsche lo sapeva; da Nizza scrive, nel febbraio 1887, dopo la lettura dei Demoni: "Un fortuito incontro in libreria: Dostoevskij.

La voce del sangue si fece tosto sentire e la mia gioia fu estrema" e ripetutamente, come attestano alcuni frammenti dell'inverno 87-88, tornerà sulla figura di Kirillov, di tutte a lui la più congeniale.) Per esempio: diffidenza e sospetto come tecniche ermeneutiche, perdita del centro e distacco della terra dal suo sole, primato della vita sul senso della vita. Più che letterali citazioni e anticipazioni, sono tracce eloquenti, queste, dell'apertura da parte di Dostoevskij d'un orizzonte dentro il quale Nietzsche si muove come dopo uno sconvolgimento epocale e fingendosi come il mattino del mondo.

Ma c'è anche un Dostoevskij contro Nietzsche. Che è tale, a misura della sua stupefacente prossimità. Così l'idea dostoevskiana dell'uomo superiore si rivela solidale con quella nietzschiana del superuomo, e tuttavia già inchiodata alla sua stessa contraddizione. E così l'idea dostoevskiana dell'istante auratico incontra quella nietzschiana dell'istante sottratto alle catene della temporalità lineare, ma sul piano d'una esplicita tematizzazione di quel costitutivo legame con la malattia di cui Nietzsche si limiterà a subire il contraccolpo.

Infine, c'è un Dostoevskij oltre Nietzsche. Brevemente: ammettiamo che l'ultima parola di Nietzsche sia quella, già dostoevskiana, che dice la sospensione sull'abisso dell'esistenza, l'estatico stare dionisiaco. Portiamo questa parola nel nudo spazio religioso in cui, come indica Dostoevskij, il passato resiste alla sua

trasfigurazione.

Non apparirà questa parola ancora legata alla volontà metafisica di controllare e di dominare ciò che le si sottrae? E non apparirà, questo, come il tragico che sfugge al tragico? La formula ambigua di Nietzsche suona in *Ecce Homo*: verso il tragico al di là del tragico. Verso l'irraggiunto tragico dostoevskiano.

Il fatto è che l'opera di Dostoevskij - per dirla con una gravità che però non fa torto a ciò che è in questione - porta a compimento la crisi del razionalismo metafisico, cioè la crisi di quel pensiero che ha in Hegel il suo sempre più allentato cardine. (L'attuale "crisi della ragione" non è che questo allentamento, questo scardinamento.) Ciò appare evidente in almeno tre punti. Anzitutto, Dostoevskij nel sottosuolo espone la coscienza alla sua infinitamente moltiplicabile doppiezza e liquida la nozione d'una sua unità fondante in grado di restituirla non solo all'originarietà più o meno brutale delle motivazioni e delle pulsioni, ma prima ancora a se stessa, a se stessa come autocoscienza. Motivazioni e pulsioni, da una parte, e coscienza della coscienza, dall'altra, sono figure dello smascheramento, sue maschere. Mascheratura è lo stesso smascheramento, dimostra l'uomo del sottosuolo. E infatti l'uomo, semplicemente, è disumano, disumanità è per lui, che è sempre più che uomo o meno che uomo, natura; natura venuta meno, natura fattasi vertigine del non essere e dell'infinitamente possibile, natura paradossalmente fondata su istinti antinomia ed equipollenti oltre che sull'equivoca solidarietà in essa di etica e di matematica. (Perché la volontà di costruzione dovrebbe prevalere sulla volontà di distruzione? Perché il "due più due fanno quattro" s'impone costrittivamente e nello stesso tempo solletica il capriccio di dire di no, a dimostrazione che l'arbitro precede la regola?)

In secondo luogo Dostoevskij supera risolutamente l'identificazione di Dio con la ragione ultima di tutte le cose, ossia con la possibilità di spiegare in Dio l'inspiegabile. Anzi, Dostoevskij in quest'ipotesi riconosce all'ateismo la possibilità di sviluppare contro l'idea di Dio un'"obiezione inconfutabile" (lettera a N. A. Ljubimov del 10 maggio 1876). Ma con uno di quei capovolgimenti che caratterizzano il suo pensiero e ne scandiscono

il movimento interno, Dostoevskij porta decisamente l'ateismo dentro la fede e dopo aver negato, ateisticamente, Dio, sulla base del riconoscimento della irriducibile scandalosità del male, identifica Dio con questo stesso scandalo: perché, paradossalmente, è solo di fronte a Dio che il male è scandaloso, scandaloso al punto da piegare il divino a un assoluto soffrire.

E qui Dostoevskij arriva a dire la sua parola più difficile: quella che invita a cercare la felicità nella sofferenza. Ma anche la sua parola più decisamente oltrepassante. Cercare la felicità nella sofferenza è come dire: cercare il senso del non senso. Questo senso è Dio; non può essere che Dio, perché chi, se non Dio, può sottrarre alla pura insensatezza e cioè al nulla, prendendolo su di sé, conservandolo, salvandolo quindi, investendolo liminarmente di senso, il non senso del soffrire inutile, senza catarsi, non strumentalizzabile e anzi doppiamente insensato in caso di strumentalizzazione? Dunque, in altre parole: è l'ateismo, è il nichilismo (come vuole Ivan Karamazov) che pretendendo da Dio la spiegazione della sofferenza, pensa ancora Dio nei termini del razionalismo metafisico, cioè come principio, fondamento, ragione del mondo e della storia e così via.

È il nichilismo che resta prigioniero d'un pensiero metafisicamente strutturato, come denota il suo costruirsi il proprio obiettivo polemico con i resti d'una metafisica già autosoppressasi.

È il nichilismo che nel momento stesso in cui nega il senso dell'essere, e cioè Dio, si lascia mettere fuori gioco da un pensiero che nella stessa negazione di Dio scopre Dio negato e sprofondato nell'abisso della negatività, ma dalla negatività stessa reclamato: un pensiero, dice Dostoevskij, in grado di contemplare "l'uno e l'altro abisso", quello del "dubbio" e quello della "fede".

Perciò - terzo punto - Dostoevskij si appella, contro la nozione di verità come rispecchiamento dell'ordine ontologico, alla storicità della rivelazione, e prima ancora al carattere personale e incarnato d'ogni formulazione della verità stessa; la quale si affida, e non può che affidarsi, alla persona, ma così totalmente e dunque così precariamente da non poter contrapporsi che a se stessa, cioè alla propria impersonale, disincarnata controfigura. Ciò accade

appunto quand'essa sia concepita metafisicamente, come qualcosa di disincarnato e di impersonale appunto, come qualcosa che è oggetto di dimostrazione. "Se mi si dimostrasse che Cristo è fuori della verità ed effettivamente risultasse che la verità è fuori di Cristo, io preferirei restare con Cristo anziché con la verità", aveva scritto Dostoevskij in una lettera degli anni giovanili. Nessun fideismo irrazionalistico, qui; semmai, come del resto attestano le citazioni bibliche che Dostoevskij dissemina nella sua opera, la cifra d'una concezione della verità come apocalitticamente orientata.

Cosa significa, infatti, il "restare con Cristo" anche contro la verità se non che la verità dev'essere pensata al futuro, meglio dal suo al di là, cioè dal punto di vista del suo compimento, che può ben smentire il qui e ora, e dare senso al non senso?

Indicazione, questa, che potrebbe essere presa a filo conduttore della più profonda virtualità teorica dell'opera di Dostoevskij.

Questa virtualità, com'è il caso di dire in forma di conclusione, è l'anima d'una inesauribile messa in scena filosofica. Né, scatenando conflitti di idee, Dostoevskij esita di fronte al passo più rischioso: quello che consiste nel sottoporle tutte alla prova della distorsione ironica e parodistica, per ritrovarle come dopo la caduta. Già vi allude il fatto che Dostoevskij faccia della sua stessa malattia un luogo di sperimentazione gnoseologica, metta la sua stessa crudeltà e la sua stessa spietatezza al servizio della conoscenza, insomma pieghi il suo pensiero sotto un coltello insaziabile.

Indice

Prefazione alla nuova edizione

Introduzione

Parte prima Come la filosofia contemporanea ha letto Dostoevskij

I. 1880-1918. Lo sviluppo della linea interpretativa dominante

1. Significato di una polemica nel quadro di consensi trionfali: Tolstoj, Gradovskij, Turgenev, - 2. Agli antipodi: Solov'ëv, Leont'ev, - 3. La svolta: Rozanov, Sestov, Merezkovskij, - 4. Intorno al caso Lukacs,

II. 1918-1940. Rettifiche, interventi occasionali e monografie sistematiche

1, Filosofia e letteratura: Hesse, Gide, Zweig, Ivanov, - 2. Nuove interpretazioni religiose: Hessen, Thurneysen, Natorp, Guardini, - 3. L'interpretazione di Bachtin, 4. L'interpretazione di Berdjaev,

III. 1940-1982. Dostoevskij nell'attuale dibattito filosofico

1. Poetica, etica, mistica: Evdokimov e Stepun, - 2. Apocalisse e rivolta: Nigg, Mann, de Lubac, Lauth, Camus, - 3. Dostoevskij e la filosofia italiana: Cantoni, Paci, Pareyson,

Parte seconda Per una lettura filosofica di Dostoevskij: tre spunti

I. Sul piano estetico. L'istante eterno e la morte

1. "[...] il mondo sarà salvato dalla bellezza", - 2. Il tempo e la sua contraddizione, - 3. Tempo della fine e fine del tempo, - 4. "Empietà" e "dono delle lacrime",

II. Sul piano etico. Comicità del delitto e tragicità dell'espiazione

1. Sottosuolo e spettacolarizzazione del male, - 2. Il paradosso di Raskol'nikov: il delitto è già la sua espiazione, - 3. Passione per l'ambiguità, seduzione del ridicolo e malattia dell'indifferenza, - 4. Come una piaga da tenere aperta,

III. Sul piano teoretico. Nichilismo e oltre

1. Verso un idolatrico totalitarismo planetario?, - 2. La "vita ironica" di Stavrogin, - 3. Versilov come vagabondo dell'"idea" e della "coscienza", - 4. Lo scandalo del male secondo Ivan Karamazov, - 5. "È terribile cadere nelle mani del Dio vivente",

Conclusione Che cosa significa leggere filosoficamente Dostoevskij

1. La filosofia di fronte all'opera dostoevskiana, - 2. Dostoevskij e il problema del nichilismo, oggi, - 3. Dostoevskij prima e dopo Nietzsche,